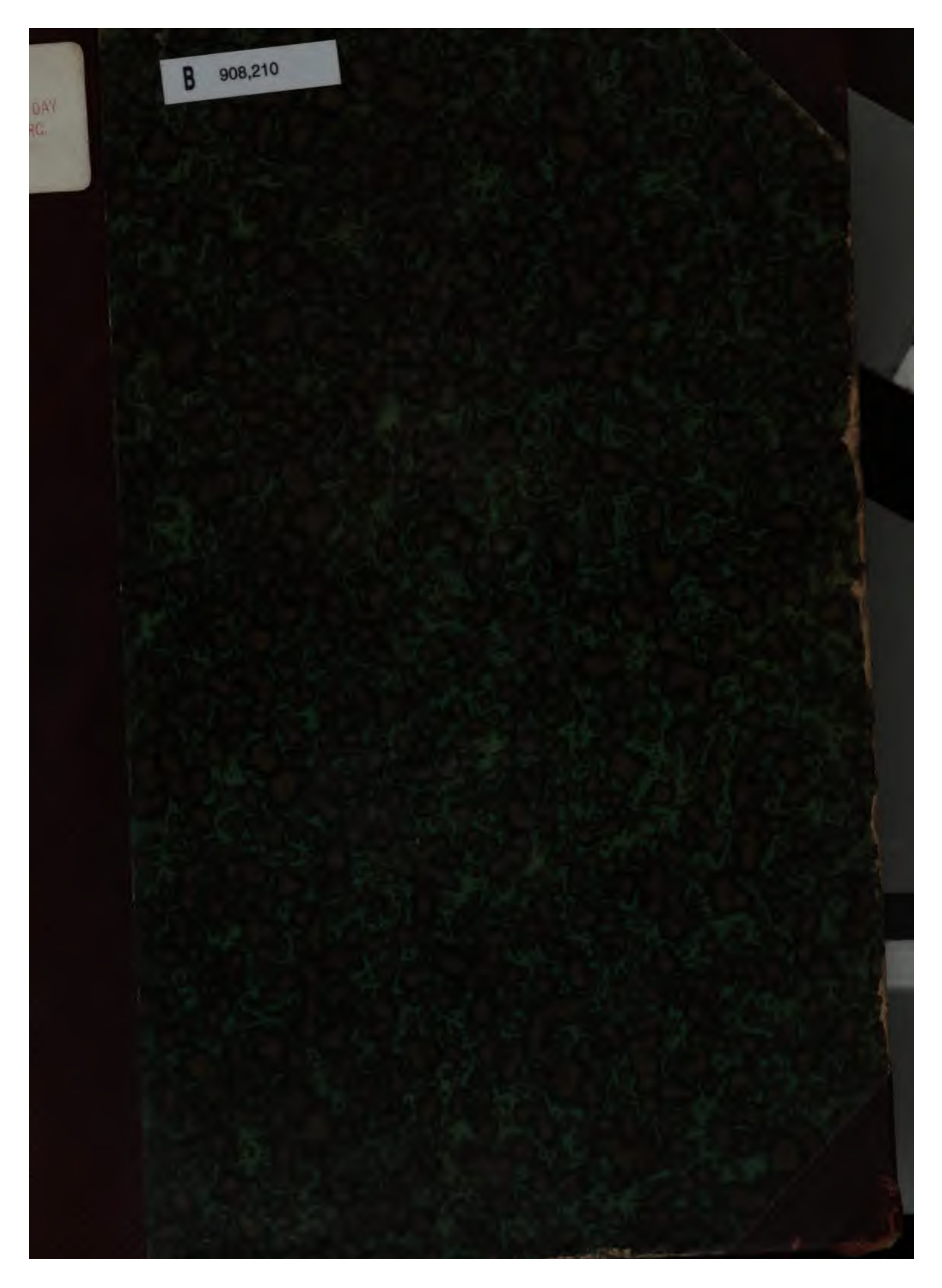
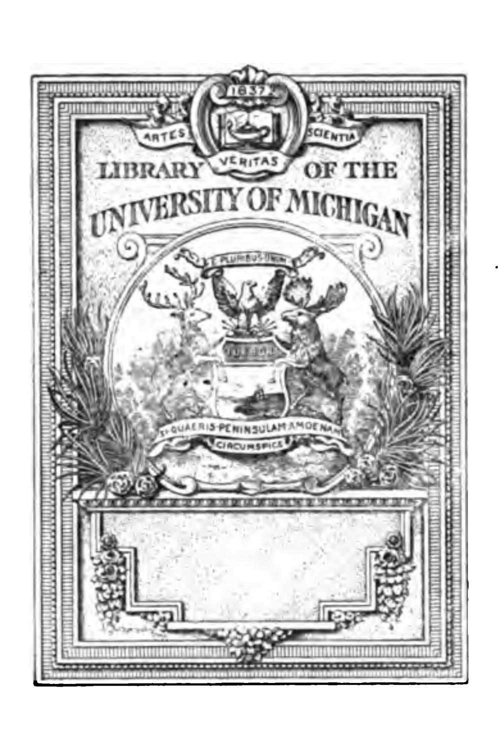




1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SIEBENTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND XXVI



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1907—1908

INHALT

INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)

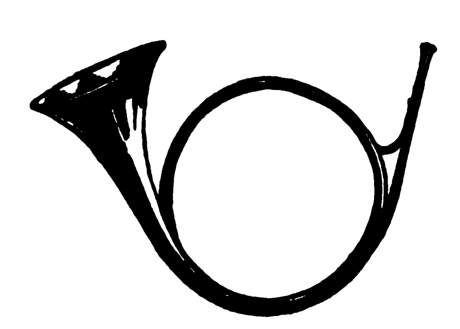
NAMEN- UND SACHREGISTER

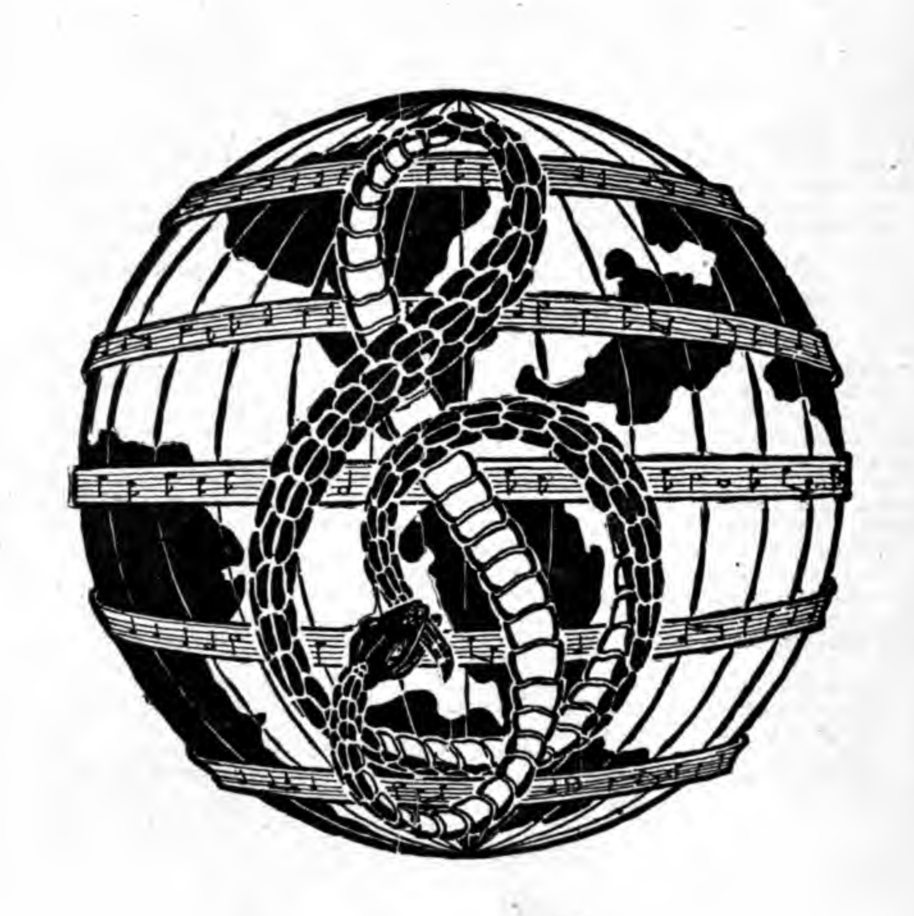
ZUM II. QUARTALSBAND DES SIEBENTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1907/8)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE







DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 3
(MODERNE ROMANTIKER)

Die Oper ist die dramatische Kunstform, die mittels eines plastisch-musikalischen Mediums die Wirklichkeit in einem Idealbilde reproduziert.

Henrik Ibsen

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 7

Erstes Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



NICHT SCHELTEN, HELFEN!

EINIGE NEUJAHRSBETRACHTUNGEN

von Paul Marsop-München

Man muß sich baß verwundern.

Nicht sowohl darüber, daß wieder einmal führende, vorwärts strebende, wagemutige Tonsetzer sich als Anarchisten, als Schwarm- und womöglich Schwindelgeister verschrieen sehen, daß mit beweglichen Klagetönen oder zornigem Gebelfer die Vernichtung der Musik, der Zusammenbruch alles Bestehenden verkündet und den Komponisten insgesamt eindringlich empfohlen wird, sich, sofern ihnen ihr Seelenheil lieb ist, schleunigst mit Haarbeutel, Schnallenschuhen und Galanteriedegen der Mozartepoche auszustaffieren. Die Jeremiaden über einen angeblichen Verfall der Kunst sind so alt wie die Kunst selbst. Griechische und römische Sittenpolizisten wollten bereits ihren Mitbürgern weis machen, die Musen seien auf entsetzliche Art vergewaltigt worden und stürben eines elenden Todes dahin. Dergleichen Beschuldigungen hatte man tausend- und abertausendmal zu vernehmen, so oft ein frisches Vorwärtsstürmen begann, und Einer sich in Wind und Wetter durch Dornengestrüpp einen neuen Weg bahnte. Engsichtige Philister, bezüglich eifersüchtige, minderbegabte, überholte, verknöcherte Berufsgenossen hat es immerdar gegeben. Ihr Krächzen ist eine naturnotwendige Begleiterscheinung des Fortschritts. Daß also ein stattlicher Chor heiserer Unken auch in unsere entwicklungsfreudige Zeit hinein stöhnt, ist nur in der Ordnung, und kann sozusagen als gutes Wetterzeichen gelten. Ein rückschauender Betrachter dürfte im Jahre 1930 oder 1950 über solche Wehlaute und Entrüstungsausbrüche just so lächeln, wie wir heutigestags schmunzeln, wenn uns von verschrumpfter Intelligenz oder Verärgerung oder Geschäftsneid eingegebene Afterkritiken aus der Schiller- und Beethovenperiode zu Gesicht kommen.

Den Geschäftsneid möcht' ich ein wenig betonen, um gutgläubigen Lesern nahezulegen, ab und zu hinter die Kulissen zu blicken. Die federgewandten Affiliierten der Firma X streichen einen leidlich geschickten Dilettanten, der auf seine Kosten bei ihr etliche Salon-Sonaten drucken läßt, gar kräftig heraus, wogegen sie einem genialen, doch nicht unter den

Fittigen selbiger Firma stehenden Tonsetzer schlankweg das Recht bestreiten, den Ehrennamen eines Künstlers zu führen. Derartige Empfehlungen oder Anwürfe haben mit ernsthafter Kunstkritik nichts zu tun und verdienen nicht die geringste Beachtung. Du liebe Zeit: Geschäft ist eben Geschäft. Der marchand de musique läßt durch seine Angestellten seine „Artikel" anpreisen und über die, die sein Konkurrent vertreibt, in abschätzigem Tone sprechen. Niemand, der die Welt kennt, wird sich darüber aufregen oder auch nur aufhalten. Ebensowenig darüber, daß man neuerdings wieder artistische Vorzüge und menschliche Schwächen recht törichterweise durcheinanderquirlt. Es ist ja fraglos nicht nach Jedermanns Geschmack, in Warenhäusern zu musizieren. Doch entspricht es der Gerechtigkeit, das Werk eines Tizian oder Rafael geringer zu bewerten, weil diese Meister ihr Können oft in den Dienst eitler, prunkliebender, wenn man so will, reklamesüchtiger Machthaber und Mäzene stellten, die ein ansehnlich Teil mehr auf dem Kerbholz hatten, als selbst die skrupellosesten Besitzer moderner Riesenbazare? Auch die wieder in Schwung kommende Anwendung des letztgedachten „Kampfmittels" ist somit nichts, was für unsere Zeit besonders charakteristisch wäre und eingehende Abfertigungen notwendig machte.

Ein Symptom eignet dagegen vornehmlich der Periode, in der wir jetzt stehen, und verdient mehr Beachtung, als ihm bisher zuteil wurde. Nicht nur Schreibsklaven, die das Lied verdrießlicher Verleger singen müssen, nicht allein Musiker, die den Gipfel ihrer Aufnahme- und Entwicklungsfähigkeit bereits überschritten, sondern auch redliche Kunstfreunde, denen die Angst vor der vielfach prophezeiten allgemeinen blutrünstigen musikalischen Schreckensherrschaft in die Glieder fuhr, geben sich anscheinend der festen Überzeugung hin, sie vermöchten mit ihren Bitten, Ermahnungen, Drohungen auf die Tätigkeit der Schaffenden etwelchen Einfluß auszuüben. Sofern es die Herren ehrlich meinen, sind sie in einer starken Selbsttäuschung befangen.

Es gibt zweierlei Komponisten: Leute, die aller Welt ähnlich sehen, und Neutöner. Verzweifelt gleichgiltig ist es, ob die Ersteren sich von unseren eifernden Bußpredigern ins Bockshorn jagen lassen, etwa die Schablone WW wegwerfen und hinfort sich wieder ausschließlich der Schablone MM bedienen. Kein größerer Irrtum jedoch als der, zu glauben, daß theoretisierendes Geschreibsel, gleichviel ob von konservativer oder zukünftlerischer Färbung, auf das Sichauswirken eigenkräftiger Begabungen den geringsten Einfluß ausübe. Der geborene Tonsetzer, also nicht Tonklitterer, mag im Morgenblättchen das Bestgemeinte drei-, viermal mit voller Seelenruhe, mit hingebendem Verständnis für alle Gedankenwendungen der krausen Kritikersprache lesen und dem Konfrater mit der ästhetischen Troddel hundertmal recht geben: hinterher komponiert er doch nicht, wie

er will — geschweige denn, wie ein Anderer will —, sondern wie er muß. Zum tausendstenmal sei's gesagt und dreifach rot unterstrichen: das Räsonnieren über Kunst fußt auf Abstraktionen, die man aus fertig vorliegenden, einem bestimmten Temperament, einer bestimmten Umwelt, einer bestimmten Zeitepoche, Kultur, nationalen Beanlagung ihre Entstehung verdankenden Werken gewinnt. Und diese Abstraktionen verlieren andersartigen Temperamenten, Kulturstufen, Entwicklungsperioden gegenüber ihr bißchen theoretisch-grammatikalischen Wert mindestens zu vier Fünfteln. Es ist gleich abgeschmackt, einer Individualität zuzurufen, sie solle sich zu Mozartischer Harmonik zurückhungern, als sie solle das Berliozische, Wagnerische, Straußische Orchester übertrumpfen. Ebenso nenn' ich es dummes Zeug, wenn man allerwegen auf eine „Bescheidenheit der Natur" hinweist, die für den Künstler stets vorbildlich sein solle. Lernen Sie doch sehen, meine Verehrten! Die Natur zeigt sich hier erstaunlich schlicht, dort verschwenderisch, überüppig, raffinierter als die raffinierteste Kunst; das Leben gibt sich unendlich viel komplizierter, als das mit verzwicktester Technik ausgesponnene Romanproblem. Wer als Schaffender etwas Rechtes zu sagen hat, wird einmal die bescheidensten Darstellungsmittel bevorzugen, ein andermal uns mit Unerhörtem niederschmettern. Je nachdem es eben die Aufgabe, wie er sie erfaßt, mit sich bringt. Wagners Tonsprache erscheint in den „Parsifal"-Szenen am heiligen Quell von unsäglich zarter Einfachheit; in den Katastrophen seiner „Götterdämmerung" toben sich Vulkane aus. Der Kontrapunkt Mozarts — von dem Bachs gar nicht zu reden — bekundet nicht selten ein schier auf die Spitze getriebenes Virtuosentum. Warum nicht ebensogut von einem Raffinement in der Stimmführung reden als von einem solchen in der Instrumentierung? Beides kann, an der richtigen Stelle entfaltet, höchsten künstlerischen Absichten schlagenden Ausdruck verleihen.

Ignorabimus. Keiner von uns weiß, keiner ist auch nur zu ahnen fähig, welche Ziele nach Ablauf eines weiteren halben Jahrhunderts die deutsche Musik erreicht, in welchen Formen sie sich bis dahin ausgesprochen haben wird. Die Künste kreisen nicht wie in Sonderbahnen laufende Gestirne über unserem Planeten dahin, sondern entblühen der allgemeinen Kultur einer Epoche. Wohin führt uns die alles verändernde moderne Maschinentechnik, wohin steuert das Deutsche Reich? Was wird das Ergebnis der jetzt erst eingeleiteten wirtschaftlichen Riesenkämpfe sein? Wer darüber nicht Auskunft zu geben vermag, der ist auch nicht imstande, uns zu verraten, in welcher Richtung sich der Fortschritt der Musik vollziehen wird. Auch kam es bis jetzt noch nicht vor, daß der Weltwille, wenn

er eine neue schöpferische Persönlichkeit auftreten lassen wollte, zuvor bei den Theoretikern oder bei den sich zeitweise als Theoretiker aufspielenden Künstlern nach der für jene Persönlichkeit wünschenswerten Bestimmung Umfrage hielt. Darum wär's hoch an der Zeit, das Prophezeien dem Schäfer Thomas und den Verfassern des Hundertjährigen Kalenders zu überlassen. Das eine ist sicher: nie und nimmermehr können wir wieder empfinden, wie die Menschen des Barock und des Rokoko empfanden. Im übrigen wollen wir's ruhig abwarten, ob das, was heute Beifall findet, in Bälde oder in einigen Dezennien noch auf Gegenliebe zu hoffen hat. Sofern sich aber jemand untersteht, uns zuzumuten, wir sollten dies und jenes nicht aufführen, weil ihm das Betreffende gegen den Strich geht, so legen wir ihn über die Bank und bedenken ihn mit einer ordentlichen Tracht Prügel. Keine größere Unverschämtheit als die, den Allerweltsvormund spielen zu wollen. Als freie Menschen haben wir doch wohl das Recht darauf, alles zu sehen, zu hören, was die Gegenwart bringt, und uns selbst ein Urteil darüber zu bilden.

Unter denen, die sich über die „schwere Not der Zeit“ in längeren, fleißig und liebevoll vorbereiteten Auseinandersetzungen verbreiten, befinden sich, wie gesagt, auch Männer, die sich redlichen Herzens um das Gedeihen der Kunst sorgen. Ihnen möcht' ich nahelegen, sich des unfruchtbaren Grübelns, des zwecklosen Scheltens zu entschlagen und die Zeit und Kraft, die sie der guten Sache ersichtlich zu widmen gesonnen sind, auf die einzig fruchtbare positive Arbeit, auf werktätige Hilfe, zu verwenden.

Wem es darum zu tun ist, der hat heute alle Mittel an der Hand, um sich über Richard Strauß ein mit guten Gründen zu stützendes Urteil zu bilden. Straußens symphonische Dichtungen erfahren vielenorts eine sehr anerkennenswerte, zum Teil eine vortreffliche Wiedergabe; seine „Feuersnot“ und seine „Salome“ werden, bei allerdings zumeist ungenügender, nämlich opernmäßig konventioneller Inszenierung, doch in rein musikalischer Hinsicht auf nicht wenigen deutschen Bühnen recht lobenswürdig aufgeführt. Doch es gibt, denk' ich, gegenwärtig ausser der „Frage Strauß“ noch weitere von Bedeutung: unter anderen die „Frage Pfitzner“, die „Frage Klose“, die „Frage Schillings“. Haben die Hauptwerke dieser Tonsetzer die ihrem Wert entsprechende Verbreitung gewonnen? Nein! Hat man sie dort, wo man sich ihrer annahm, einwandfrei zur Darstellung gebracht? Nur ganz ausnahmsweise! Felix Mottl setzte an eine zugleich scharf gliedernde und hinreißend poetische Ausgestaltung der „Ilsebill“ in Karlsruhe und München sein Bestes; auch erwies er an der Stätte seiner früheren Wirksamkeit dem „Pfeifertage“

alle ihm gebührenden Ehren. Herman Zumpe hat sich um das letztgenannte Musikdrama gleichfalls nach Kräften bemüht, hat auch bei einem Gastspiel des Schweriner Instituts in Berlin dort der „Ingwelde" einen vollen Sieg erstritten. Die Wiener Aufführungen der „Rose vom Liebesgarten" gaben ein im Wesentlichen klares Bild der an originalen Gedanken überreichen Partitur — solange sie von Mahler geleitet wurden. Das begreift, geradheraus gesagt, alles in sich, was, wenn man den Ausnahmefall Strauß, wie billig, nicht mit hereinzieht, unsere größeren deutschen Bühnen zu Nutz und Frommen der Begabtesten unter den Lebenden herausstellten.

Nun das Debet dieser Bühnen. Die Münchner, Hamburger, Bremer, Mannheimer Aufführungen der „Rose", die Berliner, Frankfurter, Darmstädter des „Armen Heinrich", die Dresdner des „Moloch" blieben, insonderheit was die gesanglich-dramatischen Leistungen betrifft, in öder Mittelmäßigkeit stecken. Die Opern der Debussy, Dukas, Charpentier bedeuten für die französische Produktion keineswegs das, was die genannten Werke der Pfitzner, Schillings, Klose für die deutsche besagen; welche Sorgfalt, welch hingebendes Studium wendet aber Herr Carré in Paris auf, um ihnen in jedem Betracht gerecht zu werden! Wie gewissenhaft wird der Vokalpart selbst der unbedeutendsten Improvisationen eines Giordano oder Cilea jetzt von den Kapellmeistern der „Scala" und des „Teatro lirico" in Mailand ausgefeilt! Diese Parallelen sind nicht abzuweisen. Kommentar überflüssig.

Ich bin noch nicht zu Ende. Für eine glanzvolle Ausstattung der Nichtigkeiten eines Massenet und Puccini wirft die Berliner Hofoper Zehntausende hinaus; das dekorative Material der „Rose" und der „Ilsebill" kann sie, wie es scheint, nicht bestreiten. Was verschlägt's, daß der zweite Akt der erstgenannten Schöpfung, daß die Gewitterszene und das Nachspiel der „Ilsebill" wahrhaft groß empfundene Musik in sich schließen! Pfitzner und Klose sind ja nur Deutsche. In den verhältnismäßig ansehnlich dotierten Stadttheatern von Frankfurt und Köln hat man mit den Vorbereitungen für die Inszenierung der „Rose" noch nicht begonnen, ebensowenig in Dresden und Leipzig. Wien, München, Dresden sind mit dem „Armen Heinrich" ebenfalls noch im Rückstande; Wien, Dresden, Hamburg, Frankfurt, Köln mit der „Ilsebill". In Karlsruhe und Stuttgart kennt man Pfitzner, in Wiesbaden Pfitzner und Klose einstweilen lediglich vom Hörensagen. Der durch die Schweriner Vorstellung rehabilitierte „Moloch" ist vorderhand erst in Berlin, München, Köln angenommen worden. Sind das gesunde Zustände?

Hier gilt es mit Wort und Tat einzugreifen, meine Herren Jammerpropheten! Ungeachtet der unleugbaren Schwächen im Aufbau der Handlung einer „Rose" und eines „Moloch". Ich bin der letzte, der zu müßigen oder gar taktlosen Vergleichen anregen möchte. Aber beiläufig

muß ich darauf hinweisen, daß fast sämtliche von den Großmeistern Gluck, Mozart, Beethoven, Weber in Musik gesetzten Libretti vom dramaturgischen Standpunkte aus höchst anfechtbar sind — die des „Orpheus", der „Entführung", der „Nozze di Figaro", wenigstens was deren drei ersten Akte betrifft, allein ausgenommen. Man helfe Pfitzner, Klose, Schillings zu wirklich gediegenen Aufführungen ihrer Werke. Wenn solche erreicht sind, wird man allseitig zugeben müssen, daß wir ganz gewiß keine Veranlassung dazu haben, mit halbzerdrückter Träne im Auge rückwärts zu schielen.

Auch sonst gäb' es für ernsthafte Musikfreunde, die nicht selbst künstlerische Werte zu schaffen vermögen, positive Arbeit in Hülle und Fülle zu verrichten. Drückt die Agenten und ihre Spießgesellen von der Revolverpresse an die Wand, macht die Gesetzgebung und die öffentliche Meinung gegen sie mobil, begründet im Wege entschlossener, zielsicherer Selbsthilfe Genossenschaften von Sängern und Instrumentalisten, damit die unselige Konzerthetzerei nach Gebühr eingeschränkt, damit die ausübenden Solisten von der schmählichen Blutsteuer befreit, damit unsere Bühnen wieder in den Stand gesetzt werden, mit einem übersehbaren Gagenetat planmäßig zu arbeiten und volkserzieherischen Zwecken sich zu widmen. Setzt es durch, daß die besten Stützen unseres Tonlebens, die vielgeplagten Orchesterkräfte, allerwärts wenigstens von drückenden Sorgen befreit ein menschenwürdiges Dasein führen und nicht im harten Kampf um das Nötigste noch bei jungen Jahren zu Krüppeln werden. Ermöglicht einen billigen Ausgleich zwischen den berechtigten Forderungen der freistehenden Zivil- und der Militärmusiker. Macht aus den auf einseitige Klimperdressur und Musikantenzüchtung zugeschnittenen Konservatorien Bildungsanstalten, wie sie der moderne Geist will: Schulen, in denen klar blickende, energische, mit den materiellen und geistigen Bedürfnissen der gesamten Nation vertraute Menschen heranwachsen. Regelt das musikalische Lehrlingswesen im Sinne praktischer Humanität. Begründet überall musikalische Volksbibliotheken. Sehet zu, daß wir mit dem welschen Opern- uud Opernhaus-Schnickschnack entschieden, endgültig bei uns aufräumen, und daß wir den Modezirkus des heutigen Konzertsaales zu einem schlicht vornehmen Bach- und Beethoventempel umwandeln.

Gewiß: ihr werdet von all diesen Forderungen nur einen bemessenen Teil verwirklichen. Aber, sofern ihr kräftig mit Hand anlegt, werdet ihr wenigstens zum Schmälen und Wehklagen keine Zeit haben — womit schon manches gewonnen wäre. Nur ganze und halbe Müßiggänger bringen das Heultüchlein nicht vom Gesicht weg. Der Tätige freut sich des unaufhörlichen Werdens. Möge die Zahl der mit Lust Tätigen im neuen Jahre gedeihlich wachsen!



HANS PFITZNER

von Dr. Eugen Schmitz-Starnberg

Für den Leserkreis der „Musik“ bedarf es zu einem Aufsatz, der sich eine kurz zusammenfassende Würdigung des Schaffens von Hans Pfitzner zur Aufgabe stellt, keiner weitschweifigen Einleitung. Kann man gegenwärtig doch — wenigstens soweit die Musikkreise in Betracht kommen, auf Pfitzner das Wort Michelangelo's anwenden: „Genannt in Lob und Tadel bin ich heute, und daß ich da bin, wissen alle Leute.“ So braucht wohl auch von Pfitzners Persönlichkeit hier nicht weiter die Rede zu sein. Sein Leben — er ward 1869 zu Moskau als Sohn eines tüchtigen deutschen Musikers geboren und fand seine Ausbildung im Hochschen Konservatorium zu Frankfurt — war bisher nicht reich an Lichtblicken, wohl aber an Leiden und Entbehrungen. Oft in untergeordneten Stellungen tätig und als Komponist anfangs unbeachtet, dann verkannt, mußte er sich jahrelang schwer durchkämpfen. Erst allmählich gehen dem Publikum, oder wenigstens einem Teil des Publikums, die Augen über des Künstlers Bedeutung auf.

1. Pfitzners dramatische Werke

Pfitzners Schaffen[1]) umfaßt Werke verschiedenster Gattung, doch beruht des Künstlers Hauptbedeutung fraglos auf seinen musikdramatischen Leistungen. Als Musikdramatiker lenkte er auch zum ersten Male die Blicke weiterer Kreise auf sich, mit der unter großen Mühen und Schwierigkeiten durchgesetzten Uraufführung des „Armen Heinrich“ am Mainzer Stadttheater (2. April 1895). Mit diesem Werk leiten auch wir am besten die Bekanntschaft mit unserm Künstler ein, da hier Pfitzners künstlerische Universalität zum erstenmal voll ausgeprägt erscheint.

Die Legende vom „Armen Heinrich“, wie sie Hartmann von Aues bekanntes Epos erzählt, fand seither nur wenige dramatische Bearbeiter. Der

[1]) Ein vollständiges systematisches Verzeichnis von Pfitzners Kompositionen hat Dr. Rudolf Louis angefertigt und mir für diese Arbeit freundlichst zur Verfügung gestellt, wofür ich mich hier noch einmal bedanken möchte.

österreichische Dichter J. Weilen (1830—1889), sowie Hermann Hanau (Berlin 1900) hatten mit ihren einschlägigen Versuchen keinen anhaltenden Erfolg; mehr Verbreitung fand Gerhart Hauptmanns bühnenwirksame und sprachgewaltige Dramatisierung der Sage. Die Musikdramatiker hatten sich von dem Stoff, trotzdem er ein höchst wirkungsvolles „Erlösungsdrama“ im Wagnerschen Sinn versprach, ferngehalten, vielleicht weil der Kernpunkt der Sage — gewaltsamer, blutiger Opfertod eines unschuldigen Mädchens für die Sünden eines anderen — die vielversierte Idee von der „erlösenden Liebe des Weibes“ in einer allzu krassen, dem modernen Empfinden ganz fernstehenden Form wiedergab. Mag auch das Urteil Goethes, dem aus dem angedeuteten Grunde die Fabel des „Armen Heinrich“ geradezu ekelhaft erschien, etwas zu streng sein: so viel ist sicher, daß der moderne Leser oder Hörer der nur aus dem fanatisch religiösen Geist des Mittelalters verständlichen Sage in dieser Hinsicht prinzipielle Konzessionen machen muß. Vor allem aber kommt auch sehr viel auf die Art der Ausführung an, und da muß rückhaltlos zugestanden werden, daß James Grun, der Textdichter Pfitzners, es verstanden hat, das Poesievolle und menschlich Rührende der Sage dem Gräßlichen gegenüber derart in den Vordergrund zu rücken, daß dieses seine abstoßende Wirkung verliert. Schlicht und einfach, ohne störendes theatralisches Beiwerk vollzieht sich die Handlung. Der erste Akt führt uns an Heinrichs Krankenlager. Wir sehen die Leiden des Ritters und die liebevolle, hingebende Pflege, die Agnes ihm widmet; wir hören aus Dietrichs, des getreuen Waffenfreundes, Mund die furchtbare Bedingung der einzig möglichen Hilfe und sind weiterhin Zeuge des schweren Kampfes, den Agnes ob ihres kindlich ergebenen Entschlusses, sich für ihren geliebten Ritter zu opfern, mit ihren Eltern, Hilde und Dietrich zu bestehen hat. Im zweiten Akt befinden wir uns an der Opferstätte im Kloster zu Salerno. Alle Vorbereitungen sind getroffen, und vergeblich beschwört der kranke Ritter Agnes, von ihrem Vorhaben abzustehen. Schon ist das Messer über dem Opfer gezückt: da wird Heinrich durch ein Wunder plötzlich geheilt, befreit Agnes aus den todbringenden Händen des Arztes, und alle preisen die Gnade Gottes. Gruns szenische Ausführung dieser Handlung, mag sie auch im einzelnen, wie namentlich in der Führung des Dialogs manchmal etwas unbeholfen sein, entbehrt doch im ganzen nicht ergreifender dramatischer Wirkung. Den sicheren Bühnenblick des Dichters zeigen Situationen, wie das grausig wirkende, gespensterhafte Erscheinen der Agnes vor ihren von dumpfer Unheilsahnung gequälten Eltern oder die Heilung Heinrichs: wie der sieche Ritter nach vergeblich verzweiflungsvollen Anstrengungen, das schreckliche Opfer noch mit Gewalt zu verhindern, in wilder Selbstanklage hilflos zusammenbricht, dann plötzlich ein greller Blitz hernieder-

zuckt, und nun der Geheilte sich jäh mit sieghafter Kraft aufrichtet, das Tor zum Opfergemach mit dem eisernen Fackelhalter zertrümmert und die Geliebte befreit: das verrät nach Anlage und Ausführung entschiedenen Sinn für szenische Wirkungen. Auch die Sprache des Dramas ist vielfach von charakteristischer Schönheit; hierin sollte indessen Gruns spätere Dichtung der „Rose vom Liebesgarten“ noch einen bedeutenden Fortschritt bringen.

Die Partitur des „Armen Heinrich“, bei deren Abschluß Pfitzner kaum 24 Jahre zählte, erscheint als ein geniales Jugendwerk mit allen Vorzügen und Schwächen eines solchen. Was Pfitzners Bewunderer in erster Linie und mit vollstem Rechte an seiner Musik rühmen, ist das, daß sie so durchaus den Eindruck des Ungewollten, Reflektionslosen und Notwendigen macht. Für diese intuitive Unbedenklichkeit, dieses zwingende künstlerische Müssen, das allen Schöpfungen Pfitzners ihr charakteristisches Gepräge verleiht, ist überhaupt schon der Entschluß Pfitzners, gerade dieses Drama vom „Armen Heinrich“ zu vertonen, charakteristisch; der Stoff und seine Ausführung durch James Grun hatte ihn begeistert, und so ging er ans Werk, ohne sich an den Schwierigkeiten zu stoßen, die gerade diese Dichtung, wegen ihrer alle billigen Effekte beiseite lassenden Einfachheit, bieten mußte. Der „Arme Heinrich“ ist ähnlich wie etwa Glucks „Alceste“ oder Wagners „Tristan“ vorwiegend ein Seelendrama, entbehrt wirkungsvoller äußerer Konstrastwirkungen, verlangt dagegen musikalisch feinste psychische Schattierung. Daß der junge Tonsetzer sich dieser schwierigen Aufgabe gewachsen fühlte, zeugt ebensowohl von seinem idealen Geist wie von seinem hohen künstlerischen Selbstbewußtsein. Und dieses künstlerische Selbstbewußtsein konnte sich bei Pfitzner zunächst auf eine technische Meisterschaft stützen, wie sie in ähnlicher Vollendung wohl nur wenigen Komponisten dieses Alters zu Gebote stehen wird. Von glanzvollem Ausdrucksreichtum ist seine Instrumentation, ungeahnte neue Wirkungen bringt seine Harmonik. In beiden Punkten ist die Musik des „Armen Heinrich“ von bahnbrechender Bedeutung. Kein Geringerer als Engelbert Humperdinck hat in einer Besprechung des Pfitznerschen Werkes die „große Schönheit“ seiner Instrumentation gerühmt, die „ganz unerhörte Mischungen“ aufweise, „wie sie noch keine prismatische Brechung des Orchesterklanges bisher gezeigt hat“, und ein so strenger Theoretiker wie Hugo Riemann erkannte in einem Brief an den Komponisten außer der „Freiheit und Kühnheit“ auch „die strenge Logik“ der Pfitznerschen Harmoniebehandlung an.[1]) Was aber diese technischen Vorzüge von Pfitzners Musik zu wirklichen ästhetischen Qualitäten er-

[1]) P. N. Coßmann: Hans Pfitzner, München 1904, Seite 40 und 45.

hebt, ist die Art und Weise, wie Pfitzner sie der künstlerischen Wirkung dienstbar zu machen weiß, wie sich ihm ihre Entfaltung ohne jede Spur von Reflexion als natürliches, ungesuchtes, künstlerisches Wirkungsmittel von selbst ergibt. Wie oft hat man bei anderen hervorragenden Komponisten der Gegenwart, die ja meist auch vortreffliche Instrumentationskünstler sind, die Empfindung, daß ihre geistreichen oder überraschenden „Orchesterwitze" mehr oder weniger Selbstzweck sind und aus dem eigentlichen Rahmen des Kunstwerks herausfallen. Ganz anders bei Pfitzner. Sehen wir uns etwa den Anfang des Vorspiels zum „Armen Heinrich" an:



Vier gedämpfte Solobratschen: gewiß ein selten gehörter Orchestereffekt, und die Harmonik dazu basiert auf einem Quintsextakkord mit verminderter Terz in so origineller Anwendung, daß die Stelle bereits als Schulbeispiel von der modernen Harmonielehre übernommen worden ist.[1]) Allein weder dieser orchestrale noch dieser harmonische „Effekt" wird dem Hörer des Vorspiels als solcher bewußt; man empfindet beide nur als packenden, notwendigen künstlerischen Ausdruck der in dem Motto des Vorspiels angedeuteten Stimmung: „Wilde Schmerzen und wüster Traum". Und weil in der hier angedeuteten Art bei Pfitzner die komplizierteste Technik stets nur im Dienste des künstlerischen Ausdrucks steht, ist seine Musik für den vorurteilslos genießenden Hörer auch verhältnismäßig leicht verständlich.

Auch Eigenart in der Erfindung und Entwicklung seiner Motive wird man bei Pfitzner nicht vermissen; vor allem aber ist unser Künstler Meister im vollen, satten Erfassen und Durchführen einer dramatischen Stimmung. Freilich führt der Komponist seine Stimmungsmalerei manchmal mit eiserner Konsequenz so restlos durch, daß er unbemerkt hin und wieder in Eintönigkeit verfällt. So ist in der Musik des „Armen Heinrich" zweifellos das Düstere, Niederdrückende, Schwerlastende allzu einseitig vorherrschend; es fehlt an Kontrasten, an musikalischen Lichtblicken. Freilich liegt das zum größten Teil in der Dichtung begründet, doch hätte sich die tragische Grundstimmung doch wohl etwas mannigfacher schattieren lassen. Einzelne solcher „Lichtblicke" finden sich ja wohl, wie etwa die schöne Waldstimmung zu Anfang des ersten Aktes, wo die am Krankenlager wachende Agnes von der Ferne Dietrichs Horn zu hören glaubt, oder in der zweiten Abteilung des ersten Aktes die innig melodische E-dur Stelle der Hilde

[1]) Vgl. Louis-Thuille: Harmonielehre, Seite 216.

„Du bist mein Frühling, du meine Sonne“ und Ähnliches; doch sind das nur Ansätze, die im Rahmen des Ganzen verschwinden. Auch mit den Erfordernissen des dramatischen Fortgangs kommt Pfitzners Neigung zu restloser Erschöpfung der Stimmungsschilderung manchmal in Konflikt. Dies zeigt in merkwürdiger Weise der zweite Akt. Hier ist in eminenter Weise das düstere Milieu des Klosters geschildert. Die markige Ganztonharmonik, mit ihrer archaistischen Färbung, chorale Elemente der Melodiebildung, das düster-majestätische Orchesterkolorit sind hierzu gleich wirkungsvolle Ausdrucksmittel. Eine sehr schöne kurze Unterbrechung bringt zudem die melodisch ungemein warm empfundene, ergreifende Abschiedsszene der Agnes von Heinrich. Am Höhepunkt des Aktes und des ganzen Dramas, bei der wunderbaren Heilung Heinrichs, sollte aber nun im Anschluß an die Handlung die Stimmung jäh wechseln; ein genialer Anlauf dazu wird auch genommen: das plötzliche sieghafte Aufspringen des geheilten Helden und seine Befreiungstat sind musikalisch packend geschildert, wie überhaupt das Aufregende des ganzen Vorgangs in der Musik charakteristischen Ausdruck gefunden hat. Allein statt nun diese dramatische Steigerung festzuhalten und weiterzuführen, fällt Pfitzner wieder in die anfängliche „klösterliche Stimmungsmalerei“ zurück: während eines Orgelnachspiels gruppieren sich die aus der Kirche kommenden Mönche um die beiden Geretteten zu einer Art lebenden Bildes, und erst nachdem die Orgel gewissenhaft kadenzierend geschlossen hat, setzt der Arzt mit seinem: „Ein Wunder, ein unaussprechlich hohes Wunder ist gescheh'n“ ein, und zwar keineswegs in dem begeisterten Ton, den man an dieser Stelle erwarten sollte. Zweifellos schadet diese breite Anlage der Szene der dramatischen Wirkung: man vermißt hier die rechte dramatische Schlagkraft der Musik. Auch nach anderer Seite hin läßt gerade die Klostermusik des zweiten Akts künstlerisches Maßhalten vermissen. Ein vom Textdichter eingeführtes und vom Komponisten wirkungsvoll erfaßtes Stimmungsmoment ist hier der Gesang der Mönche, die man während des Verlaufs der Handlung hinter der Szene das „Dies irae“ anstimmen hört. Da kann es sich nun der Komponist nicht versagen, Stellen wie „Quantus tremor est futurus“ oder „Tuba mirum spargens sonum“, — gleich wie wenn es sich um eine Requiemkomposition handelte — tonmalerisch im Orchester zu begleiten, wodurch der doch nur die Staffage bildende Mönchschor den gleichzeitigen Bühnenvorgängen und Reden der Hauptpersonen gegenüber ganz unmotiviert in den Vordergrund gerückt wird. An solchen Dingen erkennt man den „Armen Heinrich“ als Jugendwerk, andererseits sind aber gerade sie ebenfalls ein Zeichen völlig unreflektierten Schaffens und darum für Pfitzner charakteristisch; Paul Marsops Wort[1]), die unleugbaren Fehler in

---

[1]) Coßmann, a. a. O., Seite 35.

der Musik des „Armen Heinrich“ deuteten auf „entwicklungsfähige Vorzüge hin“, hat somit sicherlich etwas Wahres an sich.

Die vielen intimen Schönheiten, die Pfitzners erstes Musikdrama birgt, könnte nur eine Detailanalyse des Werkes recht ins Licht setzen, die hier natürlich nicht gegeben werden soll. Nur einiges sei noch kurz hervorgehoben. Bewunderung bei allen Beurteilern des „Armen Heinrich“ erregte von je die große Erzählung des Dietrich im ersten Akt von seiner Fahrt nach Salerno. Hier kann man rückhaltlos von einem genialen Wurf sprechen, wie er bis dahin in der nachwagnerschen musikdramatischen Literatur ohne Beispiel war. Die sonnigfrohe Frühlingsstimmung der Einleitung „Auf grüne Wipfel lacht nun wonnig der Lenz“, weiterhin die kriegerischen Abenteuer, die furchtbare Majestät der winterlichen Alpenwelt, Italiens Sonnenglanz, endlich die finstere Klosterzelle Salernos und der grausige Ausspruch des mönchischen Arztes treten in lebensvoll plastische Erscheinung. Dabei ist die Anlage des Ganzen wie aus einem Guß, trotz der vielen wirkungsvollen Kontraste einheitlich in der Form und mit fortgesetzter grandioser Steigerung gegen den Schluß hin. Hat auch Tannhäusers Pilgerfahrt den Schöpfern von Dietrichs Erzählung zweifellos zum Vorbild gedient, so ist Pfitzners musikalische Ausführung doch so reich und selbständig, daß sie einen Vergleich mit dem älteren Meisterwerk wohl aushalten kann.

Noch sei auf die visionäre Stelle der Hilde hingewiesen: „Der Ruf ertönt, es naht die Zeit; dem stillen Land muß ich dich wiedergeben“. Es ist die Situation, wo Hilde plötzlich, von höherem Geist erfüllt, dem opfermutigen Entschluß ihrer Tochter zustimmt. Hier zeigt sich Pfitzner als echter musikalischer Romantiker: die geheimnisvoll schwebenden Streicherklänge mit den wie Stimmen aus einer anderen Welt hereinklingenden Rufen der Bläser, die schlichte, vor Verzückung gleichsam stammelnde Deklamation der Singstimme machen diese Stelle zu einer der wirkungsvollsten des ganzen Werkes.

So war dem Komponisten mit seinem ersten Musikdrama ein Wurf geglückt, der nicht nur verheißungsvoll in die Zukunft wies, sondern auch auf hohe selbständige Bedeutung Anspruch hatte. Bis heute aber haben sich nur die wenigsten deutschen Bühnen ihrer Pflicht diesem Werk gegenüber erinnert.

Gewissermaßen eine Vorstufe zum „Armen Heinrich“ bildete die von Pfitzner einige Jahre früher komponierte Musik zu Ibsen's „Fest auf Solhaug“. Die üppig blühende Romantik dieser Ibsen'schen Jugenddichtung mußte für Pfitzner eine besondere Anziehungskraft haben, wie denn auch die der Handlung eingeflochtenen Chöre und Lieder die Unterstützung durch Musik direkt beanspruchen. Bei Pfitzners Musik liegt der Schwer-

punkt in den drei Orchestervorspielen zu den einzelnen Akten, in denen namentlich das nordische Lokalkolorit, jene eigenartig schwärmerische Schwermut, die auch über sonnenbestrahlten Fjorden lagert, gut getroffen ist. In den beiden Liedern der Margit und des Gudmund sucht der Komponist mit Glück volkstümliche Klänge anzuschlagen; einige Szenen sind in wirkungsvoller Weise melodramatisch ausgestaltet: hier zeigen namentlich die beiden Szenen der Margit (No. 2 und 6b der Partitur) bereits eine imponierende Kraft des dramatischen Gestaltens. Musikalisch freilich ist der Fortschritt von dieser Schauspielmusik zum „Armen Heinrich" ein ganz enormer, und wenn bei den ersten Aufführungen der Eindruck der Solhaugmusik auf Pfitzners Freunde ein noch tieferer war als der des Musikdramas, so erklärt sich das nur aus den eigenartigen und anfänglich wohl nicht voll erfaßten stilistischen Neuheiten des „Heinrich". Hierin sollte der Künstler in seinem nächsten dramatischen Werk, der „Rose vom Liebesgarten", noch einen weiteren Schritt nach vorwärts tun.

Der lebhafte Streit der Meinungen, der sich bei den ersten Aufführungen der „Rose vom Liebesgarten" (Elberfeld 1901; weiterhin Mannheim, München, Bremen, Wien) um dieses Werk entspann, setzte zunächst bei der ebenfalls wieder von James Grun verfaßten Dichtung ein. Während Freunde Pfitzners ihre Verehrung der Musik auch auf den Text ausdehnten und die Dichtung „vom bühnentechnischen Standpunkt aus unübertrefflich" und voll „unerhörter Effekte" fanden, bildete sie für andere nur die Zielscheibe sarkastischen Spottes. Nun ließ sich ja von einem Manne von so ernster künstlerischer Auffassung und zweifelloser poetischer Begabung, wie sie die Dichtung des „Armen Heinrich" offenbarte, doch wohl kaum eine absolute künstlerische Niete erwarten; andererseits aber ist es zweifellos, daß die Dichtung der „Rose vom Liebesgarten" Schwächen enthält, die dem Gesamterfolg des Werkes tatsächlich gefährlich werden mußten. Die bedenklichste liegt in der Stoffwahl und in ihrer Ausführung überhaupt. Es ist in erster Linie wohl der Gedanke an einige blendende und wirkungsvolle Bühnenbilder, an einige musikalisch besonders dankbare romantische Stimmungen und schöne Lyrismen gewesen, die den Dichter zu seiner auf freier poetischer Erfindung beruhenden Stoffwahl und zu deren Ausführung, so wie sie jetzt das Textbuch der „Rose vom Liebesgarten" bietet, begeistert haben. Angezogen von diesen zweifellosen Vorzügen hat er aber die große Gefahr übersehen, die der Stoff birgt, die Gefahr nämlich, allzusehr in phantastischer Symbolik aufzugehen und darüber die für jedes wahre Drama grundlegende, rein menschlich ergreifende Wirkung aus den Augen zu verlieren. Der sieche, nach Erlösung lechzende Ritter Heinrich, die opfermutige Agnes, der treue Recke Dietrich: das sind wirkliche Menschen, Gestalten voll warm pulsierenden Lebens, deren

Denken, Fühlen und Handeln wir rückhaltlos nachempfinden und verstehen können. Die Szenen am Krankenlager des armen Heinrich oder im Klosterhofe zu Salerno sind plastisch erschaute und daher unmittelbar verständliche Begebenheiten; die Welt des „Liebesgartens", das Reich des „Nachtwunderers" aber stehen unserem Empfinden und Verstehen von vornherein ferner und müßten uns erst menschlich näher gebracht werden. Gewiß ist z. B. die Nibelungenwelt Richard Wagners teilweise nicht minder symbolisch und phantastisch als das Milieu der Grunschen Dichtung, und wer solche Stoffe prinzipiell verwerfen wollte, der würde damit die Romantik überhaupt aus dem Drama verbannen. Allein die Phantasiewelt der Feen und Geister muß im Drama mit der menschlichen Gestalt auch menschliches Empfinden annehmen; ein Holländer, ein Wotan rühren uns darum so sehr, weil wir ihnen unbewußt ihre überirdischen Eigenschaften nehmen und sie in die Rechte von Menschen einsetzen.[1]) Grun aber hat es zweifellos nicht vermocht, seine drei Hauptpersonen Siegnot, Minneleide und den Nachtwunderer zu wirklich lebensvollen, glaubwürdigen Gestalten zu machen, so daß wir uns in ihr Tun und Leiden wirklich immer einfühlen könnten. Von einer straffen Charakteristik der Helden, die uns ihr Handeln erklärte, ist keine Rede. Die „innere Handlung" aber, die doch das Wichtigste beim Drama ist, d. h. die seelischen Vorgänge im Innern der Helden sind in der „Rose vom Liebesgarten" kaum skizzenhaft angedeutet und müssen mehr erraten werden, statt daß sie klar vor Augen gestellt sind. Dazu kommt, dass in der „Rose vom Liebesgarten" selbst die äußere Handlung manchmal nur stockend vorwärts schreitet, und daß das ganze übersinnliche Milieu der Dichtung trotz seiner poesievollen Romantik und farbenprächtigen Bühnenwirkung den dramatischen Kern der Handlung nur noch mehr verwischt und entfremdet. Diese dramatische Grundidee ist an sich ja eine ungemein einfache. Der „Liebesgarten" ist ein überirdisches Reich, ein Paradies, und Siegnot der Wächter hat dessen Pforte gegen feindliche Gewalten zu wehren. Von Liebe zur schönen Quellnymphe Minneleide betört, vergißt er seiner Wächterpflicht, indem er ihr das Unterpfand seiner göttlichen Macht, die ihm anvertraute Rose vom Liebesgarten, schenkt und das Weib, das dessen noch nicht würdig ist, in das Reich der Liebe führen will. Zur Strafe verschließt sich beiden der Garten, und Minneleide verfällt samt der göttlichen Rose dem Feind des Liebesreiches, dem Nachtwunderer. Durch den kühnen Mut, mit dem Siegnot, um die Rose zu retten, den nächtlichen Gewalten trotzt,. sühnt er seine Schuld, und noch einmal erwacht ihm die göttliche Kraft: er zerstört, sein eigenes Leben opfernd,

[1]) Vgl. Bulthaupt: Dramaturgie der Oper. 1. Band, Seite 45.

das Reich des Wunderers. Minneleide aber, die Siegnot in unwandelbarer Treue selbst in den Tod folgt, ist nun ebenfalls des Paradieses würdig geworden; im Liebesgarten erwachen durch die Gnade der Gottheit beide zu neuem beseligten Leben. Leider hat, wie gesagt, der Dichter die menschlich rührenden Züge dieser schlichten poesievollen Fabel, also etwa den Kampf zwischen Liebe und Pflicht bei Siegnot, oder die Entwicklung Minneleides aus der naiv harmlosen Waldnymphe zum opfermutig liebenden Weib, ganz hinter äußerer theatralischer Phantastik zurücktreten lassen. Diese Phantastik aber, die als Umrahmung der eigentlichen psychischen Handlung (wie z. B. im Wagnerschen Nibelungenring) von Wirkung gewesen wäre, vermag uns, derartig einseitig in den Vordergrund gerückt, wie in der Grunschen Dichtung, nicht tiefer zu ergreifen und zu interessieren.

Wir mußten uns über diesen Mangel der Dichtung klar werden, um zu begreifen und zu erklären, warum Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" seither die Verbreitung nicht gefunden hat, die sie nach Seite der Musik verdiente. Wir müssen aber, um dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, nun noch ausdrücklich hervorheben, daß Gruns Werk auch eine Reihe unverkennbarer Vorzüge enthält. Vor allem ist die wirklich packende Dramatik einzelner Höhepunkte der Dichtung zu rühmen, so insbesondere der Schluß des zweiten Aktes, der Sturz des Reiches der Nacht durch Siegnot: wie hier Siegnot, nachdem auf sein ekstatisches Flehen die Gottheit ihm durch das Wunderzeichen Gewähr verheißen hat, mit dem sieghaften „Hei, Wunderer, nun wahre dein Haus! Schufst den Welten du Not, nun selber stürze in Trümmern und Graus! Deinen Tod weih ich Frau Minne zu Dank" die Säulen des Palastes umstößt, so daß das Reich des Wunderers vernichtet zusammenstürzt — das ist wie die Peripetie im „Armen Heinrich" wieder wahre dramatische Kunst. Wie unendlich matt erscheint dem gegenüber z. B. die ähnliche Situation in Saint-Saëns' „Samson und Dalila". Überhaupt beweist Grun auch in der „Rose" zweifellos Sinn und Verständnis für Bühnenwirkung, und die lyrischen Partieen seines Textes sind oft von hoher Schönheit (beispielsweise Siegnots Erzählung vom Liebesgarten im 1. Akt); auch wirkt die Verwendung schöner, echter, altdeutscher Worte und Namen wie „Edeling", „Nachtwunderer" für Lokal- und Zeitkolorit der romantischen Dichtung sehr charakteristisch. Endlich ist die ernste künstlerische Auffassung überhaupt, die der „Rose vom Liebesgarten" ebensowohl eigen ist wie dem „Armen Heinrich", nach Gebühr anzuerkennen.

Für Pfitzner ist mit der Musik zur „Rose vom Liebesgarten" auf das geniale Jugendwerk des „Heinrich" die reife Meisterschöpfung gefolgt. All das, was wir am „Armen Heinrich" zu rühmen hatten, erscheint



auch in der neuen Oper in weiterer herrlicher Entfaltung; manche künstlerische Schwäche des früheren Werkes aber ist definitiv überwunden und vermieden. Zunächst haben wir bei der „Rose", die sich nebenbei bemerkt allem modernen Gebrauch zum Trotz ganz schlicht als „romantische Oper" bezeichnet, ebenso wie beim „Armen Heinrich" die Empfindung einer absolut reflexionslosen, unmittelbar erlebten künstlerischen Offenbarung; hier wie dort auch die gleiche technische Meisterschaft und eine noch weit reichere, üppig quellende Erfindungskraft. In letzterer Hinsicht kann man durch die Musik der „Rose vom Liebesgarten" geradezu an Franz Schubert erinnert werden, und zwar macht sich diese Erfindungskraft nicht nur in den plastischen und dramatisch charakteristischen Leitmotiven des Orchesters kund, sondern vielfach auch in der edlen, weitgeschwungenen Melodik vieler Partieen der Singstimmen. Darauf sei hier von vornherein hingewiesen, da man der Musik der „Rose vom Liebesgarten" den unbegreiflichen Vorwurf gemacht hat, sie verlege den Schwerpunkt einseitig aufs Orchester, und die Singstimmen nähmen sich aus, als seien sie dem fertigen Instrumentalpart nachträglich erst, so gut es gehen wollte, hinzugefügt. Demgegenüber ist einfach auf Stellen zu verweisen, wie den Kindergesang „König ohne Schwert und Brünne" im Vorspiel, wie den Gesang der Waldweibchen „Siehe wir bringen dir schimmernde Gaben" oder Siegnots wundervolle Erzählung vom Liebesgarten im ersten Akt, oder wie Minneleides Abschiedssang: „Lebe wohl nun, Waldes Lust und Leid", Beispiele so ausdrucksvoll melodischen Gesangs, wie sie sich im modernen Musikdrama nur selten finden. Wie man dabei zu dem erwähnten Urteil von der Degradation des gesanglichen Teils in der „Rose vom Liebesgarten" überhaupt kommen konnte, läßt sich nur daraus erklären, daß das Werk noch nicht in der seiner Eigenart einzig entsprechenden Art und Weise aufgeführt wurde: nämlich mit verdecktem Orchester. Dies ist eine Forderung, die nicht nur für die „Rose", sondern auch für den „Armen Heinrich", wie für das moderne Musikdrama überhaupt besteht. Es ist wirklich unbegreiflich, warum man heute, wo man mit technischen Reformen in Theaterdingen immer so rasch bei der Hand ist, gerade diesen wichtigen und von maßgebender Seite schon so oft beregten Punkt immer noch nicht befriedigend gelöst hat. Würde man die Pfitznerschen Werke einmal mit verdecktem Orchester aufführen, dann würden nicht nur die Klagen über mangelnde Verständlichkeit des Textes u. dgl. aufhören, sondern man würde sich gerade bei der „Rose vom Liebesgarten" der hervorragenden gesanglichen Schönheiten dieses Werkes erst recht bewußt.

Pfitzners vollendete Kunst der musikalischen Stimmungsmalerei feiert in der „Rose" neue Triumphe; schien uns im „Armen Heinrich" die konsequente Festhaltung des düstern Milieus manchmal etwas in Eintönig-

keit zu verfallen, so ist die Musik der „Rose“ dagegen durch eine Fülle wirkungsvollster, mannigfachster Kontraste belebt. Zuerst die sonnendurchflutete, frühlingsfrohe Heiterkeit des Vorspiels, dessen Klänge uns die strahlenden Auen des Liebesgartens glänzender vor die Sinne führen, als es die prächtigste Dekoration vermöchte; dann das mildere Dämmerlicht des Waldes, mit seinem Naturzauber und den heiter naiven Spielen harmloser Elfen; endlich das finstere, grausige Reich des Nachtwunderers, das Pfitzner mit einer wahrhaft dämonischen Phantasie geschildert hat, Saiten des musikalischen Ausdrucks rührend, wie sie ähnlich in der ganzen Geschichte der Romantik noch nicht erklungen sind. Zuletzt dann die trostlose Abschieds- und Todesstimmung am „Wintertor“, die mit der Verklärung der Liebenden wieder in das paradiesische Milieu des Anfangs zurückführt. Bei all diesen verschiedenartigen Stimmungen sind namentlich — für den „Romantiker“ Pfitzner ein charakteristischer Zug — die Naturschilderungen wunderbar gelungen, und zwar kommen Naturschilderungen so verschiedener Art, wie das koloristisch berückende „Blütenwunder“ im Vorspiel und das monoton schaurige Herabtropfen des Wassers von den Steinwänden im nächtigen Reich des Wunderers, zu gleich plastischem Ausdruck. Die Waldszenen in der „Rose“ aber sind die schönsten und würdigsten Nachfolger, die Wagners zweiter Akt des „Siegfried“ bisher gefunden hat.

Auch an spezifisch dramatischer Schlagkraft zeigt die „Rose vom Liebesgarten“ einen weiteren Fortschritt. Fanden wir im „Armen Heinrich“ gerade am Höhepunkt des Dramas, bei der wunderbaren Heilung des Ritters, ein plötzliches Versagen der dramatischen Natur der Musik, so ist hier der ganze zweite Akt das Muster einer mit fortwährender Steigerung zum Höhepunkt geführten dramatischen Tondichtung. Zuerst Siegnot in seinem Rachedurst, Minneleide in ihrer Verzweiflung, umgeben von den leblosen Schauern des nächtlichen Reiches. Dann erscheint der Wunderer mit seinem Zwergenvolk selbst. Durch seinen immer frecheren Hohn mehrt er Minneleides Verzweiflung und steigert Siegnots Zorn über die Schwäche des Weibes, dem er alles geopfert, und das nun ihn und sein göttliches Pfand dem Übermut der Feinde preisgegeben hat. Immer wilder tobt das siegesgewisse Volk der Nächtigen: da erwacht auf Siegnots heißes Flehn ihm noch einmal seine göttliche Kraft, und rächend stürzt er Nachtwunderers Reich in Trümmer. Alle die hier angedeuteten Steigerungen kommen in der Musik zu hinreißendem Ausdruck, und erschütternd wirkt die nur von den eintönig fallenden Tropfen unterbrochene Totenstille, die der vernichtenden Katastrophe folgt.

Blickt man dann, diesem tragischen Teil des Dramas gegenüber, auf die lichte heitere Fröhlichkeit der Welt des Liebesgartens mit dem be-

glückten Spiel der Kinder, dem kräftigfrohen Heldentum des „Waffen-“ und „Sangesmeisters“ und der Edelinge, oder auf das harmlos muntere Treiben der Waldelfen und des grotesk drolligen „Moormanns“, so kann man solch vielseitiger dramatisch-musikalischer Ausdruckskraft nur mit höchster Bewunderung gegenüberstehen.

Details aus der Musik der „Rose“ hier noch herauszugreifen, können wir uns nach dieser Gesamtcharakteristik des Werkes wohl sparen, um so eher, da eine Reihe der schönsten Einzelheiten ja ohnedies schon zur Sprache gekommen ist. Wo viel Licht ist, ist zumeist auch Schatten, und so könnte man wohl in Pfitzners Partitur den einen oder anderen „Fehler“ anmerken. Davon sei hier nur das eine angedeutet, daß Pfitzner unserem Empfinden nach in stimmungsmalenden Einzelheiten sich oft etwas gar zu breit gibt. Als Beispiel seien nur die Einleitungstakte der Oper genannt, die mit ihrer langatmigen Ausspinnung der fast nur aus den zwei Tönen fis und d bestehenden Liebesgartenfanfare, deren poetisierende Bedeutung überdies der Hörer noch gar nicht kennt, tatsächlich befremden können. Ähnlich verhält sich's in der Einleitung zum zweiten Akt mit der Verarbeitung des „Tropfenmotivs“, dessen Bedeutung ebenfalls erst nach Aufgehen des Vorhangs durch den Anblick der Dekoration erklärt wird.

Die „Rose vom Liebesgarten“ bedeutet heute den Höhepunkt des Pfitznerschen Schaffens und — unserem Empfinden nach — auch zweifellos einen Höhepunkt des modernen Musikdramas überhaupt.

Seither hat uns Pfitzner auf dramatischem Gebiet noch mit einer Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“ beschenkt, von der namentlich die klangprächtige Ouvertüre, die voll echter Romantik gleich eindringlich von glänzendem Rittertum wie von innigem Liebeszauber zu reden weiß, Verbreitung und Erfolg gefunden hat. Pfitzners neueste dramatische Arbeit ist das Weihnachtsmärchen „Christelflein“; es zeigt Pfitzners Kunst von ihrer liebenswürdigsten Seite. Am wertvollsten ist die buntbewegte Ouvertüre, die die verschiedenen. Hauptmelodieen des Stückes zu einem abwechslungsreichen Stimmungsbild vereinigt. Im übrigen machen namentlich einige humoristische Partieen des Knechts Ruprecht einen ansprechenden Eindruck, und der Elfenreigen ist ein Tonstück von entzückender Feinheit des instrumentalen Klangkolorits. Überhaupt gehört das ganze Werk, speziell was die melodische Erfindung anbelangt, zu Pfitzners frischesten Schöpfungen.

2. Vokalkompositionen

Blättern wir das Verzeichnis von Pfitzners Kompositionen durch, so finden wir unter den 22 Opusnummern, die es heute aufweist, nicht weniger als 14 Liederwerke, ausserdem noch mehrere Kompositionen für Gesang

und Orchester. Tritt bei einer Würdigung der gesamten künstlerischen Persönlichkeit Pfitzners auch der Musikdramatiker weitaus am bedeutendsten heraus, so muß doch schon die Quantität seines über ein halbes Hundert Nummern umfassenden Liederschaffens auch auf den Lyriker die Aufmerksamkeit hinlenken. Einen Grundzug hat Pfitzner der Lyriker mit Pfitzner dem Dramatiker gemein: hier wie dort kommt letzten Endes der Romantiker zum Durchbruch. Ist doch sein Lieblingsdichter kein anderer als der alte Eichendorff, und auch wo neuere Poeten zu seinen Tondichtungen zu Worte kommen, geschieht dies meistens mit Texten romantischen Geistes. Während andere bedeutende Vertreter des modernen Liedes, wie z. B. insbesondere Richard Strauß, gerade darin ihre Hauptbedeutung haben, dass sie den Schwerpunkt auf die Vertonung der modernen sozialen Lyrik legten, ist Pfitzner nach dieser Seite hin fast gar nicht tätig gewesen. Nur in seinem „Leierkastenmann" op. 15 Nr. 1 (Dichtung von Carl Busse) hat er einen größeren Beitrag dieser Gattung geliefert; allein man empfindet wohl, daß sich der Künstler hier nicht auf seinem eigensten Gebiete bewegt.

Was Pfitzners Lieder, abgesehen von den allgemeinen Eigenschaften seiner Musik, noch besonders auszeichnet, ist die sorgfältig melodische Führung der Singstimme. Zwar kommt auch bei ihm dem Klavierpart die Bedeutung zu, die ihm die geschichtliche Entwicklung im modernen Lied zugewiesen hat, allein stets bleibt sich der Künstler dessen bewußt, daß im Lied der Vokalteil doch das Dominierende sein muß. Mußten wir schon in den Musikdramen Pfitzners wirkungsvolle Behandlung der Singstimmen besonders anerkennen und hervorheben, so bieten die Lieder einen neuen Gegenbeweis gegen die hin und wieder erhobene Behauptung, Pfitzner verstehe nicht, „gesanglich dankbar" zu schreiben. Natürlich gibt es unter Pfitzners Liedern auch manche Nummer mit mehr deklamatorischer Führung des Gesanges, im allgemeinen ist aber die melodische Anlage des Vokalteils, ebenso wie die Hinneigung zur Romantik, ein charakteristisches Unterscheidungsmittel der Pfitznerschen Liedeskunst von der übrigen modernen musikalischen Lyrik. In einzelnen Fällen freilich führt Pfitzners Neigung zu möglichst sinnfälliger Melodik der Singstimme auch zu künstlerischen Bedenklichkeiten; so streift zum Beispiel die melodische Deklamation in dem sonst so reizvollen Lied „Frieden" (op. 5 No. 1) entschieden hin und wieder an das Triviale; Stellen wie:



hätte ein Hugo Wolf nie geschrieben. Doch sind das Einzelheiten, die für das Gesamturteil über Pfitzners Liederstil nicht in Betracht kommen

können; im allgemeinen ist vielmehr gerade Pfitzners musikalische Deklamation auch im Lied eine meisterhafte, was bei einem Musikdramatiker aus Richard Wagners Schule auch kaum anders zu erwarten ist. Der technischen Anlage nach sind die Lieder sehr verschieden; im allgemeinen macht sich in den späteren Werken eine Neigung zu größerer Kompliziertheit geltend, während das erste Liederwerk op. 2 ziemlich einfach ist, ganz im Gegensatz zu anderen jungen Komponisten, die sich meist gerade in ihren Erstlingswerken möglichst himmelstürmisch gebärden. An koloristischen Wirkungen ist Pfitzners Klaviersatz in den Liedern sehr reich; es stehen ihm alle Gattungen tonmalerischen Ausdrucks zu Gebote, vom wildstürmenden Rossestritt im gespenstischen „Nachtwanderer“ (op. 7 No. 2) bis zum melodischen Summen schwärmender Bienen in op. 22 No. 5. Manchmal schweift die Phantasie des Tondichters auch über die engen Grenzen des Tasteninstruments hinaus: dann entstehen Tonsätze orchestralen Charakters, wie etwa die Komposition zu Dehmels „Venus mater“ (op. 11 No. 4) mit ihrer modernen Impressionistik, oder zu Eichendorffs „Der Einsame“ (op. 9 No. 2), deren romantische Naturschilderung an Partieen aus der gleichzeitig komponierten „Rose vom Liebesgarten“ erinnert. Gerade in solchen Naturschilderungen und deren feinster stimmungsvoller Ausgestaltung leistet unser Künstler wie im Musikdrama so auch im Lied mit das Bedeutendste, wofür gleich die No. 3 „Im Herbst“ und No. 5 „Abschied“ des eben genannten Eichendorff-Zyklus op. 9 als weitere Beispiele zu nennen sind. Zu entzückenden Gebilden gestalten sich endlich manche humoristische Lieder Pfitzners. Schon in seinem ersten Liederwerk hat er mit dem geschwätzigen „Die Wasserlilie kichert leis“ (op. 2 No. 7) seine Begabung für dieses Gebiet bekundet, um dann weiterhin Perlen wie op. 11 No. 5 „Gretel“ mit seiner schalkhaften Naivität, oder gar das reizende Rokokostückchen „Sonst“ (op. 15 No. 4)[1]), das mit seiner anmutigen Grazie heute bereits zu den beliebtesten Repertoirenummern unserer Konzertsänger gehört, zu schaffen, oder die grotesk trockene Komik in Chamisso's „Tragischer Geschichte“: „'S war einer, dem's zu Herzen ging“ (op. 22 No 2) aufs köstlichste nachzutönen. Selbst in den Sphären des modernen Überbrettltons hat sich Pfitzner versucht mit dem Wolzogenschen „Rundgesang zum Neujahrsfest“. Hält man gegen solche übermütigen Scherze dann andererseits ein Tonstück von so sublimster, an die tiefsten Probleme des Seelenlebens rührender Stimmungsmalerei, wie die Komposition von Goethes „An den Mond“ (op. 18), so kann man der Vielseitigkeit des Künstlers weitestgehende Bewunderung nicht versagen.

---

[1]) Die „Musik“ brachte dieses Lied als Musikbeilage im 6. Heft des 4. Jahrgangs.

Schranken auferlegt: die Erfindung ist im ersten Satz entschieden etwas spröde. Dafür entschädigt nun der kräftige Humor des zweiten Satzes und die frische Heiterkeit des Schlußrondos mit der stimmungsvollen langsamen Einleitung.

Ein Jugendwerk ist das „Scherzo“ für Orchester, das noch aus Pfitzners Konservatoriumszeit stammt. Im Verhältnis zu seinem thematischen Gehalt ist es etwas langatmig ausgefallen, doch muß man auch hier wieder die technische Sicherheit der Anlage bewundern. Am schönsten wirkt der Anfang des Trio mit der schönen Melodie der Hörner und Klarinetten.

Ein künstlerisches Gesamturteil über Pfitzner zu fällen, ist heute wohl noch nicht möglich. Auch sollen und können die vorstehenden Darlegungen gar keine erschöpfende Würdigung seines Schaffens bringen; sie bezwecken nur, zur Beschäftigung mit des Künstlers Werken anzuregen, die wirklich erfolgreich einzig und allein nur durch sich selbst sprechen können. In unserer nüchternen poesielosen Zeit, da Realismus und Aufklärung an der Tagesordnung stehen, verlangt der im Menschen unaustilgbare Trieb nach dem Übernatürlichen, Geheimnisvollen — kurz Romantischen mehr als je nach neuer Nahrung. Gewiß beruht der große Erfolg, den z. B. Nietzsches Schriften und Dichtungen errangen, zum Teil mit auf dem romantischen Element, das in ihnen lebt, wie ja auch das Interesse für die alten romantischen Dichter gegenwärtig wieder neu erwacht ist. In diesem Zusammenhange betrachtet, wäre der „romantische Komponist“ Hans Pfitzner, unser reflexionsloser Idealist, gar noch eine „zeitgemäße Erscheinung“. Der äußere Erfolg läßt das bis jetzt freilich noch nicht erkennen; möge sich's in Zukunft bessern.





OFFENER BRIEF

von Hans Pfitzner

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Also ich muß Ihnen durchaus etwas schreiben, und alle meine Versuche, mich davon zu drücken, nützen mir nichts? — Sie setzen mich dadurch wirklich hart in Verlegenheit, denn so viel ich auch überlege, — es erübrigt mir nur Ihnen zu schreiben, daß ich nichts schreiben kann. Denn — was sollte ich Ihnen sagen? Etwas Objektives? — Meine Objektivität hat die Eigenschaft, unter Umständen sehr lang zu werden; es kann sich sogar ein Buch daraus entwickeln. In den „Süddeutschen Monatsheften“ wird — vielleicht gleichzeitig mit diesem Heft der „Musik“ — der erste (theoretische) Teil solch einer größeren Abhandlung über Operndichtung erscheinen.

Oder soll ich Ihnen etwas Persönliches sagen?

Anläßlich meiner Übersiedelung von Berlin nach München und des Bekanntwerdens meiner Stellung in Straßburg hat viel über mich in den Zeitungen und Zeitschriften gestanden, was sicher recht gut gemeint war, was ich aber als nicht sehr taktvoll empfinden mußte, weil es sich allzuviel mit meiner Persönlichkeit und meinen Verhältnissen beschäftigt, und zwar in einer Weise, die ein ganz falsches Bild von beiden giebt. Die Öffentlichkeit hat sich nur mit mir als Künstler zu befassen; Appellationen und hülfreiche Vorschläge, meine wirtschaftliche Lage betreffend (die außerdem sehr post festum kommen), berühren mich peinlich, und ich muß sie abwehren.

Aber vielleicht wünschen Sie von mir etwas über meine persönlichen künstlerischen Erfahrungen zu hören?

Ich habe erst neulich Gelegenheit gehabt, mich über ein charakteristisches Erlebnis in humoristischer Weise auszulassen, die ernste Sache einmal von der lächerlichen Seite zu nehmen. Selbstverständlich konnte ich dem nicht entgehen, daß einige kritische Geister das „Gedicht“ unter ihre moralische Lupe nahmen. So wie aber, in dieses Thales Gründen,

der wirkliche Scherz zum bleiernen dumpfen Ernst wird, so wird der wirkliche Ernst nur zum Spott und Scherz. Und es ist herrlich dafür gesorgt, daß Jemand wie ich (ich meine hier nicht mich als Sprecher für so und so viele Andere) nicht ernstlich über sich den Mund auftun kann. Der Witz ist der, daß alles letzten Grundes auf ein Werturteil ankommt. So ist, wenn ich die trockene Tatsache ausspreche, daß von allen, sagen wir „genannten" deutschen Opernkomponisten unserer Tage meinen Werken sich die wenigsten Bühnen Deutschlands erschlossen haben (ganz zu geschweigen von der Art des Zustandekommens oder der Qualität vieler dieser Aufführungen), dieser Umstand entweder eine rein persönliche Angelegenheit oder ein Symptom von Bedeutung für die Allgemeinheit. Je nachdem diese Werke eben sind. Eine abgedroschene, jedem geläufige Wahrheit aber ist, daß zu dem Termin, an dem über Kunstwerke ernstlich verhandelt wird, der Erzeuger nicht mehr persönlich erscheinen kann. Daher giebt es nirgends eine Verantwortlichkeit; und diejenigen, bei denen sie zu suchen sein müßte: die die „Kunst" in Händen haben, die zusammen den „Geist der Zeit" ausmachen, machen von der angenehmen Lage, nicht einzeln zur Verantwortung gezogen werden zu können, den ausgiebigsten Gebrauch. So sehen Sie, daß ich mit dem besten Willen nichts sagen kann, obgleich ich sehr dafür bin, das herauszusagen, wovon man überzeugt ist; nicht Vornehmheit, sondern Furcht (allerdings vor dem scheußlichen Ungeheuer Öffentlichkeit) ist in den meisten Fällen der Grund des Schweigens; und „Schweigen ist nur zu empfehlen bei geräucherten Zungen und jungfräulichen Seelen".

Ihr hochachtungsvoll ergebener

Hans Pfitzner





FRIEDRICH KLOSE

von Rudolf Louis-München

Fast mit einem Schlage ist Friedrich Klose, dessen Name bis vor ganz kurzer Zeit außerhalb des engeren Kreises der Fachgenossen nur wenig genannt wurde, auch für die musikalische Allgemeinheit in die erste Reihe der zeitgenössischen Komponisten vorgerückt. Den Umschwung brachte das Klosesche Opernwerk „Ilsebill", das zwar — beschämenderweise — auf noch nicht sehr vielen Bühnen Deutschlands erschienen ist, aber überall, wo es zur Aufführung kam, einen ganz außerordentlich starken Erfolg hatte. Daß aber so wenige Theater trotz dieses großen Erfolges sich bis jetzt dazu entschließen konnten, die „Ilsebill" ihrem Repertoire einzuverleiben, das hat seine Ursache letzten Endes in eben derselben Charaktereigenschaft des Komponisten, die es auch verschuldete, daß er solange Jahre hindurch fast völlig unbeachtet blieb: in seiner unbeugsamen künstlerischen Überzeugungstreue, die zu nichts so unfähig ist wie zu irgendeinem Kompromiß mit dem, was sie innerlich verabscheut. Kloses Oper spielt bekanntlich ohne Unterbrechung in einem einzigen sehr langen Akte, und das ganze Werk, seine szenische und musikalische Steigerung ist darauf angelegt, daß der Fortgang der dramatischen Entwickelung durch keine Pause zerrissen werde. Mehr als eine Theaterleitung hat sich nun zur Aufführung der „Ilsebill" bereit erklärt, unter der Bedingung, daß Klose zu einer Teilung der Oper in zwei Akte seine Einwilligung gebe. Immer noch hat er ohne jegliches Zaudern Nein gesagt, und wie in diesem einen Falle, so hat er es überall und jederzeit gehalten: lieber die schönsten Aussichten, Vorteile und Erfolge fahren lassen, als nur eine Handbreit abweichen von dem, was die innere Stimme als recht gebietet. Daß aber ein solcher „Idealist" in einer Zeit, wie die unsrige leider Gottes nun einmal ist, einige Geduld aufwenden musste, bis er nur halbwegs die ihm gebührende Beachtung und Würdigung fand, ist eine zwar traurige, aber nicht weiter verwunderliche Tatsache.

Friedrich Klose ist am 29. November 1862 als Sohn des in hohem Alter verstorbenen österreichischen Hauptmanns a. D. Karl Klose

zu Karlsruhe i. B. geboren.[1]) Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er auf der Violine, und zwar vom 8. Lebensjahre an. Gerade die Wahl dieses Instruments erwies sich in der Folge als wenig glücklich. Denn dem latenten Polyphoniker, der in ihm wie in jedem modernen Musiker steckte, bot die Beschäftigung mit der Violine gar keine oder nur geringe Nahrung. Klose war etwas über 10 Jahre alt, als er zum ersten Male den „Lohengrin" hörte, und ein halbes Jahr später wirkte er bei einer Aufführung der „Matthäuspassion" im Knabenchor mit. Diese beiden Werke vermittelten ihm die frühesten musikalischen Eindrücke tieferer und lebendig fortwirkender Art. In jene Zeit fallen die ersten kindlichen Kompositionsversuche, in denen der Knabe, als Violinspieler des Baßschlüssels unkundig, beim Klavier auch für die linke Hand des Violinschlüssels mit dem Zeichen „all 8va bassa" oder „alla 16a bassa" sich bedienen mußte, ein Auskunftsmittel, das unwillkürlich die Erinnerung an die von Georg Capellen gemachten Vorschläge zur Reform unserer Notenschrift wachruft.

Klose ist fast 16 Jahre alt, als er zuerst einen Klavierauszug zu Gesicht bekommt: man hatte ihm zu Weihnachten den „Lohengrin" geschenkt, und das nächste ist, daß er sich aus eigenen Mitteln die „Matthäuspassion" dazu erwirbt. Nun besitzt er jene beiden Werke, die ihn so mächtig ergriffen hatten, und ihm, der zuvor keine Ahnung davon gehabt, daß es möglich sei, sich das Wesentliche einer solchen reichen und komplizierten Tonschöpfung vermittels des Auszugs am Klavier allein vorzuführen, erschließt sich eine neue Welt. Lebendige Eindrücke im Konzertsaal kommen hinzu; er lernt Liszt (Préludes) und Berlioz (Fee Mab) kennen. Wie bei dem künstlerischen Temperament und Charakter des jungen Mannes nicht anders zu erwarten, macht diese Bekanntschaft ihn zu einem begeisterten Anhänger der „neuen Richtung"; Wagner, Liszt und Berlioz werden seine Götter, in deren zunächst noch ziemlich unbeholfener Nachahmung die eignen Kompositionsversuche jener Zeit sich gefallen.

Diese Versuche hatten wenigstens das eine positive Ergebnis, daß sie die Notwendigkeit eines methodischen Unterrichts in musikalischer Theorie offenbarten. Klose entschloß sich, Harmonielehre zu studieren, und zwar bei Vincenz Lachner, dem 1893 verstorbenen jüngeren Bruder des berühmten Münchner Generalmusikdirektors, der sich damals weit über seinen Wohnort Karlsruhe hinaus eines großen Rufes als Theorielehrer erfreute. Nach einem Jahre wurde dieses Studium als ganz und gar zwecklos wieder aufgegeben. Lachner, gleich seinen Brüdern ein in ohnmächtiger Wut verbitterter Gegner der neueren Musik, stand mit seinem ganzen musikalischen

[1]) Vgl. „Friedrich Klose und seine symphonische Dichtung ‚Das Leben ein Traum'" von Rudolf Louis. München und Leipzig 1905. (Münchner Broschüren, herausgegeben von Georg Müller. Heft 3.)

Empfinden und Urteilen dem zukunftsbegeisterten Herzen des jungen Künstlers zu fern, um ein näheres Verhältnis zu ihm gewinnen zu können. Es fehlte von allem Anfang an das zu einem ersprießlichen künstlerischen Unterricht unbedingt erforderliche gegenseitige Vertrauen. Der Lehrer war kurzsichtig genug, dem Schüler jegliches Talent abzusprechen, und dieser wiederum konnte nicht an die Autorität eines Lehrers glauben, der, statt Positives zu lehren, die Unterrichtsstunden dazu benutzte, um lächerliche Kapuzinaden über die Verderblichkeit der „neuen Richtung" loszulassen.

Als Klose Lachners Schule verließ, glaubte er die Überzeugung gewonnen zu haben, daß die Art und Weise des theoretischen Unterrichts, die er bei seinem ersten Lehrer kennen gelernt hatte, die einzig mögliche, daß alle Theorie unnützer Ballast und pedantischer Philisterkram sei, und daß das private Studium der großen Meisterwerke genüge, um sich das zu eigenem Schaffen notwendige Maß von Wissen und Können anzueignen. Er wandte sich nach Genf und lebte dort komponierend, ohne viel nach den, wie er meinte, veralteten Regeln der Harmonielehre und des Kontrapunktes zu fragen. Nur im Violin- und Klavierspiel nahm er Unterricht.

Man lebte damals in einer Übergangsperiode, die wir heute noch nicht ganz überwunden haben, in einer Zeit, wo die ihrer Natur nach konservative Theorie und Didaktik hinter der im Sturmschritt vorwärtsgeeilten Entwicklung der praktischen Musik weit zurückgeblieben war. Deshalb war es für einen in jenen Tagen heranwachsenden jungen Musiker so ganz besonders schwer, einen ihn voll befriedigenden theoretischen Unterricht zu finden, und um so schwerer, je mehr der angehende Kunstjünger mit Leib und Seele in dem Denken und Empfinden der neuen Kunstrichtung aufging. Darum sind aber auch gerade damals so viele zu den schönsten Hoffnungen berechtigende Talente der Gefahr erlegen, die sich nun auch für Klose drohend genug erhob: der Gefahr zu verwildern und im Dilettantismus stecken zu bleiben.

Da geschah es, daß Kloses Klavierlehrer, ein Italiener namens Provesi, Cellist im Genfer Orchester und Klavierbegleiter bei den dortigen Symphoniekonzerten, lebhaftes Interesse für die Ouvertüre zu einer Oper „König Elf" faßte, an welcher der sich selbst Überlassene damals in jener aus unberechtigtem Selbstvertrauen und ebenso grundlosem Verzagen seltsam gemischten Stimmung arbeitete, die für den Autodidakten so charakteristisch ist. Provesi erbot sich, die öffentliche Aufführung von Kloses Ouvertüre durchzusetzen, und unter seiner Anleitung wurde die Partitur ausgearbeitet und vollendet. Die Fingerzeige, die er hierbei seinem Schüler in bezug auf die Instrumentation gab, waren — nebenbei bemerkt — die einzige Art von Unterricht, die Klose in dieser Technik genossen hat, die er heute mit so virtuoser Meisterschaft beherrscht, — ein

neuer Beleg für die alte Tatsache, daß die Kunst des Orchestrierens zu einem (und zwar sehr großen) Teile auf angeborenem Klangsinn beruht, zum andern auf einer Summe von praktischen Erfahrungen, die man an eigenen oder fremden Werken gemacht haben muß, zu deren Erlangung fremde Belehrung einem aber nur sehr wenig helfen kann.

Nachdem die Ouverture zu „König Elf" fertiggestellt war, ließ der Komponist eine Aufführung nicht zu, weil er — es ist das ein sehr bezeichnender Charakterzug — das mit fremder Beihilfe entstandene Werk nicht mehr als ein eigenes ausgeben wollte. Er schrieb auf Grund dessen, was er bei dieser Arbeit gelernt hatte, eine symphonische Dichtung „Loreley" (innerhalb 14 Tagen!), und sie wurde als erste seiner Kompositionen im Jahre 1884 öffentlich in Genf gespielt. Diese Aufführung hatte zwar Erfolg, aber — und das war wichtiger — sie erzielte auch einen völligen Umschwung in Kloses Meinung von der Überflüssigkeit theoretischer Studien. Er sah ein, daß ohne systematische Übung in der Satzkunst nicht vorwärts zu kommen sei, und daß solche Übung nur an der Hand eines tüchtigen Lehrers mit Nutzen und Aussicht auf vollen Erfolg betrieben werden könne.

Ein solcher Lehrer fand sich in Adolf Ruthardt (geb. 1849, damals Musiklehrer in Genf, seit 1886 Lehrer am Leipziger Konservatorium), der den angehenden Komponisten in kurzer Zeit bedeutend förderte. Doch beging er den — bei einem in vieler Beziehung schon so weit vorgeschrittenen Schüler übrigens sehr verzeihlichen — Fehler, auf dem von Lachner seinerzeit so höchst mangelhaft gelegten Fundamente weiterzubauen und das als erledigt vorauszusetzen, was Klose bei seinem ersten Lehrer zwar durchgearbeitet, aber keineswegs gründlich sich angeeignet hatte. So kam es, daß er auch nach Absolvierung des Unterrichts bei Ruthardt sich namentlich in den grundlegenden Vorstellungen und Fertigkeiten der Harmonielehre immer noch nicht ganz fest und sicher fühlte.

Schon früh hatte der im Jahre 1881 als Hofkapellmeister nach Karlsruhe berufene Felix Mottl ein starkes Interesse für Klose gefaßt. Er war es, der ihn an Anton Bruckner in Wien empfahl, bei dem der nunmehr schon 24jährige 1886—1889 Harmonielehre und Kontrapunkt von den allerersten Elementen an noch einmal mit jener gewissenhaften Gründlichkeit studierte, die ein so einzigartiger Vorzug des Brucknerschen Unterrichts war. Bruckner verband den hinreißenden Zauber einer durch und durch genialen Künstlernatur mit der bis zur Pedanterie gehenden Skrupulosität des peinlich langsam vorgehenden Methodikers. Zwar trat beim Unterricht naturgemäß mehr die schulmeisterliche Seite seines Wesens in den Vordergrund; trotzdem aber dürfte es schwer zu entscheiden sein, wodurch der von seinen Schülern enthusiastisch verehrte Meister

größere Bedeutung für Klose erlangt hat, ob durch die Fülle positiven Wissens und Könnens, die er sich bei ihm holte, oder durch die zahlreichen allgemein künstlerischen Anregungen, die sich aus dem täglichen vertrauten Umgange mit einem solchen Manne — wenn auch oft nur mittelbar — ergeben mußten.

Nach Beendigung des Studiums bei Bruckner nahm Klose eine Stelle als Theorielehrer an der damals neugegründeten Académie de musique in Genf an, die er aber nach wenig ermutigenden Erfahrungen bereits 1891 wieder aufgab. Doch gewann dieser zweite Genfer Aufenthalt Bedeutung durch die Aufführung der großen Messe in d-moll, die der Komponist unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode Franz Liszts (31. Juli 1886) konzipiert und während der Lehrjahre bei Bruckner ausgeführt hatte, und zwar heimlich: denn dieser liebte es nicht, daß seine Schüler vor Absolvierung ihrer Studien komponierten. Unter Luigi Banti kam dieses dem Andenken Meister Liszts geweihte Werk im Frühjahr 1891 in Genf zum ersten Male zu Gehör. Im Herbst desselben Jahres kehrte Klose nach Wien zurück, wo er ausschließlich der Komposition lebte. Späterhin nahm er abwechselnd in Karlsruhe und Thun in der Schweiz Aufenthalt — hier im Sommer, dort während des Winters —, bis er im Herbst 1906 einer Berufung als Kontrapunktlehrer an das Baseler Konservatorium folgte. An dieser durch den vortrefflichen Hans Huber wahrhaft vorbildlich geleiteten Anstalt wirkte er höchst verdienstlich, aber — zum großen Bedauern der Baseler Musikfreunde — nur ein Jahr lang. 1907 zog ihn Felix Mottl nach München, wo er nun an der Akademie der Tonkunst in Harmonielehre, Kontrapunkt und Instrumentation unterrichtet. Einer von denen, die alles, was sie angreifen, mit heiligem Ernst und Eifer erfassen, hat Klose auch bei der Unterrichtstätigkeit seine volle Persönlichkeit eingesetzt, auch auf diesem Gebiete mit nichts Halbem sich begnügend, ein Todfeind des konventionellen Schlendrians, der gerade in dieser Sphäre wie vielleicht nirgendwo anders von jeher sich breit gemacht hat. Daß ein solcher Mann für die Münchener Akademie, die nicht weniger als andere Institute an den Erbübeln der deutschen Konservatorien leidet, von ganz unschätzbar segensvoller Bedeutung werden könnte, ist klar. Von der Einsicht und dem guten Willen der maßgebenden Faktoren hängt es ab, ob er es auch tatsächlich werden wird.

Als Komponist gehört Klose zu den ganz ausgesprochenen Oligographen: die Zahl seiner Werke ist nicht groß, und von dem, was er geschrieben, ist überdies nur ein Teil veröffentlicht. Drei monumentale Schöpfungen kommen für die Würdigung des Tondichters vor allem in Betracht: die schon erwähnte Messe in d-moll (Komposition beendet 1890), zu der dann als später komponierte Einlagen noch hinzukamen: Orgelpräludium,

Ave Maria, „O salutaris hostia", Wandlungsmusik (1894, erste Aufführung in Karlsruhe 1895) und das selbständige, obzwar sogar motivisch mit der Messe zusammenhängende „Vidi aquam" (1894, erste Aufführung in Karlsruhe 1896), — weiterhin die (viersätzige) symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum" (Komposition beendet 1896, erste Aufführung in Karlsruhe unter Mottl 1899) und endlich das Opernwerk „Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau." (Komposition beendet 1902, Uraufführung in Karlsruhe unter Mottl 1903).[1]

Langsame Entwicklung und ein vielfach gehemmter Studiengang ließen den Komponisten Klose so spät erst zur vollen Reife gelangen, daß man die 1890 beendete d-moll Messe[2]) durchaus noch als Jugendarbeit betrachten muß, obgleich sie das Werk eines Achtundzwanzigjährigen ist. Eine Jugendarbeit freilich nicht in dem Sinne, daß in technischer Hinsicht irgend etwas zu vermissen wäre; vielmehr verrät sich souveräne Beherrschung aller Ausdrucksmittel der modernen Musik auf jeder Seite der Partitur. Wohl aber eine Jugendarbeit insofern, als die Tonsprache des Komponisten sich noch nicht zu voller Selbständigkeit durchgerungen hat und vielfach noch die Vorbilder deutlich erkennen läßt, von deren Nacheiferung das Klosesche Schaffen ursprünglich ausgegangen war. Wenigstens gilt diese Abhängigkeit ganz zweifellos von den sechs Sätzen der eigentlichen Messe. Nicht freilich in der gleichen Weise auch von den später hinzukomponierten Einlagen, die das Ganze derart komplettieren, daß die Partitur nun sämtliche für die Begleitung der heiligen Handlung des Meßopfers benötigten Musikstücke (also auch Graduale, Offertorium usw.) als integrierende Bestandteile eines einheitlichen Kunstwerkes in sich enthält. So ist die vollständige Messe ein Werk, das, abgesehen von seiner objektiven künstlerischen Bedeutung, noch das ganz besondere persönliche Interesse darbietet, daß wir die Fortschritte, die der Komponist in einer wichtigsten Periode seiner Entwickelung gemacht, innerhalb eines künstlerischen

---

[1]) Außerdem sind gedruckt: Elegie für Violine und Klavier; Elfenreigen für Orchester 1892 (erste Aufführung in Lausanne 1893, später wesentlich umgearbeitet); Präludium und Doppelfuge für Orgel mit Hinzutritt von vier Trompeten und vier Posaunen (1907, erste Aufführung beim Schweizer Tonkünstlerfest des gleichen Jahres zu Luzern); eine Reihe von Gesängen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (im ganzen 23, die meisten davon aus früherer Zeit). Von ungedruckten Kompositionen gelangte ein Orchesterstück: Festzug, der letzte Satz einer unvollendet gebliebenen symphonischen Dichtung, mehrmals, zuerst in Sondershausen, zur Aufführung. Dagegen sind die Fragmente: Un chant de fête de Néron (für Chor und Orchester, nach Victor Hugo), die Szene des Ariel aus dem zweiten Teile des Goethischen „Faust" und ein unvollendetes Streichquartett noch nicht bekannt geworden.

[2]) Vgl. „Friedrich Klose" von Rudolf Louis, in „Monographien moderner Musiker", Bd. II. S. 138ff. (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger 1907).

Ganzen verfolgen können, das trotzdem nichts von seiner Einheitlichkeit verloren hat.

In der zeitgenössischen Kirchenmusik nimmt Kloses Messe eine ganz eigenartige Stellung ein. Um sie zu verstehen, muß man sich daran erinnern, daß innerhalb dessen, was Gegenwart und jüngste Vergangenheit an katholischer Kirchenmusik produziert haben, drei sehr verschiedene Richtungen oder Zweige zu unterscheiden sind. Da ist zunächst einmal die im engeren Sinne des Wortes liturgische Musik, die, meist von cäcilianischen oder nichtcäcilianischen Domkapellmeistern, Organisten und Chorregenten, gelegentlich auch von mehr oder minder musikbegabten und musikgebildeten Kaplänen und Pfarrern geschrieben, nichts weiter prätendiert, als den Gebrauchszwecken des Gottesdienstes in würdiger Weise zu dienen. Sie ist „angewandte" Musik, musikalisches Kunsthandwerk und bildet eine abgeschlossene Sphäre, um die sich die an der Entwickelung der Musik als freier Kunst Interessierten nur ganz ausnahmsweise einmal zu kümmern pflegen. Dann nämlich, wenn ein aus der Kirchenmusik hervorgegangener Komponist etwa anfängt, auch in andern Gebieten der Kunst sich auszuzeichnen. Dadurch lenkt er dann die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auch auf seine Kirchenmusikwerke, so daß man sich anschicken darf, diese in den Konzertsaal zu verpflanzen und einer rein ästhetisch-musikalischen, von liturgischen Anforderungen gänzlich absehenden Beurteilung zu unterbreiten. Ein solcher Musiker, der aus der Kirche in den Konzertsaal kam, war z. B. Anton Bruckner, zugleich der einzige in diesem Sinne ursprünglich liturgische Musiker unserer Tage, der sich einen Platz auch in der allgemeinen Musikgeschichte der Gegenwart erobert hat.

Einen ganz andern Typus repräsentiert — um auch hier einen Bedeutendsten und in seiner Art Einzigen zu nennen — Franz Liszt. Der kam umgekehrt sozusagen aus dem Konzertsaal in die Kirche. Es war seine subjektive Frömmigkeit, das persönliche Verhältnis, das er zur Religion hatte, was ihn dazu antrieb, sein schöpferisches Vermögen im Verlaufe des späteren Mannesalters immer ausschließlicher in den Dienst der Kirche zu stellen. Er selbst, der zugleich ein tiefgläubiger Katholik und ein auf den Höhen allgemeiner Geistesbildung wandelnder, durchaus modern empfindender Mensch und Künstler war, fühlte sich berufen, auf dem Gebiete der Kirchenmusik reformatorisch aufzutreten, d. h. sein Teil dazu beizutragen, daß der Widerspruch dessen, was die Kirche übt und vorschreibt, mit dem, was die Gegenwart fühlt und denkt, der Widerspruch, den heutzutage ein jeder gebildete Katholik empfindet, der Treue gegen die Kirche mit der Treue gegen sich selbst verbinden möchte, — daß dieser Konflikt wenigstens auf dem von ihm beherrschten Gebiete der Musik einer gedeihlichen Lösung entgegengeführt werde.

Und noch eine dritte Art von Kirchenmusik gibt es. Das ist die Kirchenmusik des reinen Musikers, der überhaupt nicht als gläubiger, ja vielleicht nicht einmal als religiöser Mensch, sondern ganz einfach als Künstler den Aufgaben der kirchlichen Tonkunst gegenübersteht. Ihm sind die kirchlichen Vorstellungen und Empfindungen, die religiösen Dogmen, Texte und Handlungen nichts als ein „Stoff", zu dem er sich rein ästhetisch verhält, so also, wie etwa der Opernkomponist zu seinem Libretto. Man braucht nur an die kirchenmusikalischen Werke Hector Berlioz' zu denken, um zu wissen, was ich meine. Die ganze geistige Persönlichkeit Kloses, alles, was wir von seiner Welt- und Lebensanschauung wissen, zwingt uns nun die Überzeugung auf, daß seine Messe ihrem eigentlichen Wesen und ihrer Grundrichtung nach gleichfalls dieser rein künstlerischen Art von Kirchenmusik angehört, die in gewissem Sinne bis zu Beethovens Missa solemnis zurückverfolgt werden kann. Denn Klose ist ganz gewiß nichts weniger als konfessionell gläubiger Christ, ja nicht einmal auch nur durch Taufe und Erziehung ein Sohn der katholischen Kirche; seine Messe erinnert darin — aber auch wohl nur darin — an die Messenkompositionen des großen J. S. Bach, daß sie das Werk eines Protestanten ist. Aber wenn die Klosesche Messe ihrer innersten Tendenz nach der in gewissem Sinne unkonfessionellen und jedenfalls von Haus aus nicht sowohl religiös als ästhetisch inspirierten Kirchenmusik angehört, so unterscheidet sie sich von einem Werke, wie etwa Berlioz' gigantisches Requiem eines ist, dadurch, daß hier nicht der liturgische Text zum äußern Anlaß, ja vielleicht zum bloßen Vorwand genommen ist für ein Musizieren, das eigentlich und streng genommen mit dem Sinn und Geiste dieses Textes gar nichts zu tun hat. Vielmehr verhält sich Klose zur ganzen Vorstellungs- und Empfindungswelt des katholischen Gläubigen geradeso, wie etwa ein dramatischer Komponist zu dem Denken und Fühlen der handelnden Personen seines Werkes sich verhält. Er strebt nach einer vollkommenen seelischen Identifizierung, er sucht sich ganz in die Psyche des überzeugten Bekenners zu versenken, der das heilige Meßopfer als ein täglich erneutes Wunder göttlicher Gnade innerlich erlebt. Und so gelingt es ihm auch, die Anregungen, die er von Meistern jener beiden andern Arten religiöser Tonkunst, insonderheit von Liszt und Bruckner, empfangen, in einer Weise für sein Werk zu nutzen, daß diese Einflüsse nicht als etwas Fremdartiges sich bemerkbar machen, sondern als durchaus homogene Elemente dem großen Ganzen sich einfügen, dessen Originalität sie zwar bis zu einem gewissen Grade schmälern, aber auch nicht ein einziges Mal vollständig verwischen können.

Ganz er selbst ist Klose — wie übrigens auch schon in den nachkomponierten Stücken der Messe — in seiner großen viersätzigen Sym-

phonie „Das Leben ein Traum“. Selbständig freilich nicht in dem Sinne, in dem es überhaupt keine Selbständigkeit gibt, — daß von fremder Beeinflussung ganz und gar nichts zu verspüren wäre, — wohl aber in dem Sinne, daß wir den Eindruck einer ganz ausgesprochenen und scharf ausgeprägten Eigenart empfangen. Schon in formaler Hinsicht ist „Das Leben ein Traum“ sehr merkwürdig, worüber zunächst ein paar Worte gesagt seien.

Franz Liszt hat seine historisch aus der Ouvertürenform hervorgewachsenen einsätzigen Orchesterwerke „symphonische Dichtungen“ genannt, während er für seine mehrsätzigen Instrumentalschöpfungen (Dante, Faust) die Bezeichnung „Symphonie“ beibehielt. Diese Unterscheidung, die eigentlich nur insofern einen Sinn hat, als man herkömmlicherweise unter „Symphonie“ ein zyklisches, mehrsätziges Werk versteht, wurde nun von den Vertretern der neueren Programmusik nicht nur allgemein akzeptiert — wenn man heutzutage von „symphonischer Dichtung“ redet, meint man fast ausnahmslos ein einsätziges Orchesterstück —, sondern das Beispiel Liszts hat auch den Einfluß auf die jüngere Generation gehabt, daß das mehrsätzige Orchesterwerk aus der Produktion der Gegenwart — wenigstens soweit sie „modern“ gerichtet war — für einige Zeit fast gänzlich verschwand. Demgegenüber nennt Klose sein zyklisches Werk „symphonische Dichtung“, eine Bezeichnung, mit der er, wie mir scheint, vor allem das unumwundene Bekenntnis ablegen will, daß seine Symphonie durchaus auf dem Boden der sogenannten „Programmusik“ stehe.

Darin, daß sie, rein äußerlich betrachtet, eine Anlehnung an die überlieferte klassische Symphonieform erkennen läßt, könnte Kloses Schöpfung an die Werke Gustav Mahlers erinnern. Aber die werden ja stilistisch gerade so scharf charakterisiert durch die zweideutige, ja recht eigentlich unaufrichtige Stellung ihres Autors zum Problem der Programmmusik, während Klose, wie gesagt, eben in diesem Punkte nicht dem geringsten Zweifel Raum läßt. Dieser Umstand nun, daß er einerseits entschiedener Programmusiker ist, andererseits aber formell bei dem Schema der traditionellen viersätzigen Symphonie anknüpft, verleiht seinem Werke eine gewisse Verwandtschaft mit der Symphonie Hector Berlioz', von dem Klose auch sonst (vielleicht mehr als irgendein andrer deutscher Komponist der Gegenwart) stark beeinflußt erscheint. Aber darin unterscheidet er sich wesentlich von dem französischen Meister, daß bei ihm die Form in ganz anderer Weise organisch aus der Idee des Ganzen herauswächst und ohne die bei Berlioz so häufig störende Willkürlichkeit mit einer gewissen Notwendigkeit aus dem Gesamtplane des Werkes sich wie von selbst ergibt.

Über den Geist und Gehalt der Kloseschen Symphonie, dieser kühnen Epopöe des Pessimismus, habe ich mich schon früher einmal eingehend ausgesprochen[1]), und es ist wohl erlaubt, daß ich hier auf diese früheren Ausführungen zurückgreife. — Der Titel des Werkes weckt unwillkürlich die Erinnerung an das berühmteste Drama des großen Spaniers Calderon de la Barca „La vida es sueño". Doch besteht keinerlei nähere Beziehung zwischen den beiden Werken. Kloses Komposition hat mit der Dichtung Calderon's nichts gemein als eben nur die Überschrift und den in ihr sich aussprechenden Grundgedanken, dem wir auch sonst bei so vielen Dichtern und Denkern begegnen: daß das menschliche Leben nichts weiter sei, noch auch mehr bedeute als ein flüchtiger Traum, daß, um mit Shakespeare zu reden, „we are such stuff as dreams are made of, and our little life is rounded with a sleep" —, oder, wie es der Prinz Sigismund bei Calderon ausdrückt:

„— in den Räumen
Dieser Wunderwelt ist eben
Nur ein Traum das ganze Leben;
Und der Mensch (das seh' ich nun)
Träumt sein ganzes Sein und Tun".
— — — — — — — — — —
„Was ist Leben? Raserei!
Was ist Leben? Hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben;
Denn ein Traum ist alles Leben,
Und die Träume selbst ein Traum!"

Wenn Kloses symphonische Dichtung in der Art der Darstellung und Durchführung des gemeinsamen Grundgedankens keinerlei nähere Berührungspunkte mit dem Calderon'schen Auto aufweist, so hat sie dagegen in dieser Hinsicht manches gemein mit dem Pendant, zu dem sich Grillparzer durch das spanische Stück anregen ließ, mit dem dramatischen Märchen „Der Traum ein Leben". Wie nämlich da die Gestalten des Traumes, erst glänzend und lockend, sich immer mehr verdüstern und verwirren, bis sie endlich gleich einem drückenden Alb auf der Brust des Träumenden lasten, die dann das erlösende Erwachen von allen Ängsten und Nöten befreit, so spielt sich in dem Kloseschen Werke der Traum eines Menschenlebens in Tönen ab. Alles, was dem Menschen das Leben erstrebenswert erscheinen läßt: der Jugend goldnes, unschuldsvolles Paradies, der Liebe Zauber, des Ruhmes und der Ehre Lockungen, sie alle ziehen an uns vorüber. Aber sie alle erweisen sich zuletzt als Wahn-

[1]) In jener oben zitierten Broschüre „Friedrich Klose und seine symphonische Dichtung ‚Das Leben ein Traum'". S. 12ff.

gebilde, als Illusionen, die das Herz nicht auf die Dauer befriedigen können. Was einzig wahrhaft und wirklich bleibt, das sind die Schmerzen, die die Brust durchfoltern, sobald wieder einmal ein für unverlierbar gehaltenes Gut in den Orkus hinabgesunken, eine schillernde Hoffnung als trügerische Fata morgana erfunden ward. In glühend prächtigen Farben schildert uns der Tondichter, was das Leben an glänzenden Zielen und begehrenswertem Besitztum uns vorspiegelt; in tief zu Herzen gehenden Tönen erleben wir das Zusammenstürzen all dieser leuchtenden Ideale, die fortgesetzte Desillusionierung, bis schließlich jene Stimmung resultiert, die nichts mehr hofft und nichts mehr fürchtet, der das Leben nur noch ein leeres Träumen ist, aus dem zu erwachen es nur des festen Willens des Träumenden bedarf.

Kloses Werk, das Felix Mottl gewidmet ist, trägt als Motto ein Wort des Philosophen Julius Bahnsen: „Wer vom Lebensschmerz zeugen will, der muß sein Herz selber zum Schreibzeug machen." Schon mit diesem Motto hat der Komponist deutlich die Welt- und Lebensanschauung bezeichnet, deren Geist seine Tondichtung erfüllt. Sie ist von einer ausgesprochen und scharf pessimistischen Tendenz durchwaltet. Nun läßt sich den Pessimismus ein jeder, dem in seinem Leben mal etwas quer gegangen ist, ganz gern gefallen, vorausgesetzt, daß nur ein Hintertürchen offen bleibt, irgend so eine finale Versöhnungs- oder Erlösungsmöglichkeit, in deren bengalischer Schlußbeleuchtung all Leid und Schmerz sich doch noch in eitel Lust und Wonne wandelt, so daß man sich befriedigt sagen kann: ganz so schlimm ist's ja doch nicht gewesen, und, im Grunde genommen, das alte Jehovahwort: „Siehe, es war alles sehr schön" schließlich doch noch recht behält. Aber der unerbittliche und erbarmungslose Pessimismus, der Kloses Tonschöpfung zugrunde liegt, ein Pessimismus, so radikal und konsequent, wie er auf philosophischem Gebiete bisher nur einen einzigen Vertreter in dem aus ebendemselben Grunde fast gänzlich unbekannt gebliebenen Julius Bahnsen gefunden hat, er ist etwas, zu dessen künstlerischer Gestaltung sich wohl ebenso wenige sonderlich stark hingezogen fühlen dürften, wie zu seiner philosophischen Systematisierung.

Was der Verbreitung der Kloseschen Symphonie ganz zweifellos stark im Wege gestanden ist, daß der Tondichter ohne jegliche Pose und Affektation, aber auch ohne Scheu und Bangen als künstlerischer Vertreter einer Weltanschauung auftritt, die keinerlei „Versöhnung" kennt und deshalb auch kein Bedenken trägt, sein Werk mit einer grellen Empfindungsdissonanz abzuschließen, eben das weist dieser Schöpfung eine ganz exzeptionelle Stellung innerhalb der Produktion der Gegenwart an. Und daß Klose es verstanden hat, einen seelischen Inhalt, der in allem und jedem den Stempel des Selbsterlebten trägt, in eine künstlerische Form zu gießen,

die ihn vollständig zu gewaltigst erschütternder Wirkung bringt, das verleiht dieser eigenartig bedeutenden Tondichtung ihren ästhetischen Wert. Denn für diesen kommt es ja nicht sowohl darauf an, daß der das Kunstwerk Genießende von der Wahrheit der Welt- und Lebensanschauung des Künstlers überzeugt werde, als daß er vielmehr den Eindruck gewinne, der Künstler habe das, was er sagen wollte, auch wirklich, und zwar in einer zugleich verständlichen und originellen Sprache, sagen können.

In einem ganz eigenartigen Verhältnis zur Symphonieform steht auch Kloses Opernwerk: „Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau“, das der Komponist selbst eine „dramatische Symphonie“ nennt. Ich finde diese Benennung nicht sehr glücklich, insofern sie von andern (wie z. B. von Berlioz bei seiner „Romeo und Julia“-Symphonie) schon für eine ganz andere Art von musikalischen Kunstwerken Verwendung gefunden hat. Aber sie ist in höchstem Maße bezeichnend für das künstlerische Ideal, das Klose vorschwebte und das er in formalstilistischer Hinsicht mit nahezu restlosem Gelingen verwirklicht hat. Er wollte eine Symphonie schreiben, d. h. also ein Werk der Tonkunst, das durch parallel verlaufende szenische Vorgänge gleichsam als eine Art von theatralisch dargestelltem „Programm“ ergänzt und erläutert wird. Wie alle nennenswerten Opernkomponisten unserer Zeit ist auch Klose von Richard Wagner ausgegangen und in seiner musikalischen Ausdruckssprache verrät er vielfach noch sehr deutlich die Herkunft von der Kunst des Bayreuthers, stellenweise nicht weniger als sein Textdichter Hugo Hoffmann in den Stabreimen des Librettos. Aber trotzdem ist das, worauf er eigentlich hinaus will, etwas ganz anderes als das „musikalische Drama“ im Sinne Wagners, das „Gesamtkunstwerk“, zu dessen Verwirklichung sich Poesie und Musik — die also beide hier nur „Mittel zum Zweck“ sind — als gleichberechtigte, einander ergänzende Faktoren sich verbinden. Vielmehr handelt es sich in „Ilsebill“ um einen durchgeführten musikalisch-poetischen Parallelismus, um ein künstlerisches Ideal, das von dem von Richard Wagner in „Oper und Drama“ theoretisch aufgestellten wesentlich abweicht, dessen Verfechter sich aber darauf berufen kann, daß auch der Bayreuther Meister in seinen späteren kunstphilosophischen Auslassungen (im „Beethoven“, in dem Aufsatz „Über die Benennung Musikdrama“) sich ihm ganz unverkennbar angenähert hat. Die Tendenz, ohne Verleugnung der großen Errungenschaften der Wagnerschen Kunst in der Art eine Modifikation und Korrektur an dem Bayreuther Kunstideale vorzunehmen, daß man das Drama als solches wieder mehr in den Hintergrund treten läßt und im Zusammenhang damit die rein und absolut musikalischen Absichten wieder stärker hervorkehrt, diese Tendenz gibt dem Spiele „Von dem Fischer und seiner Frau“, wie mir scheinen will,

eine ganz eminente entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Es ist nicht nur seines starken künstlerischen Gehaltes, sondern vor allem seiner Form wegen von Wichtigkeit, als ein stilistischer Fingerzeig und Wegweiser in die Zukunft der Oper.

Den Stoff zu „Ilsebill"[1]) hat das bekannte plattdeutsche Märchen „Von dem Fischer un syner Fru" geliefert, das die Brüder Grimm in ihrer unschätzbaren Sammlung deutscher „Kinder- und Hausmärchen" (1. Band, No. 19) uns erzählt haben. In der Form, wie das Märchen die Geschichte behandelt, ist sie die phantastisch-humoristische Illustrierung der ethischen Wahrheit, daß es im Wesen des menschlichen Höherstrebens selber liegt, an der Maßlosigkeit des eigenen Wollens und Wünschens zu scheitern, das Endziel der Befriedigung zu verfehlen, nicht weil es auf falschem Wege gesucht, sondern weil auf dem rechten Wege nicht zur rechten Zeit haltgemacht wird. Es ist die Warnung vor der Verderblichkeit jener Hybris, von der schon die alten Griechendichter so vieles zu singen und zu sagen wussten, — die als „Fabula docet" den moralischen Kern des Märchens bildet. In ästhetischer Hinsicht gibt ihm der wirkungsvolle Kontrast zwischen grotesker Phantastik und derbem Realismus, der Gegensatz von grob schematisierender Stilisierung und liebevoller Detailausmalung, in der sprachlichen Einkleidung die breite Behaglichkeit des pommerschen Platt sein eigenartig-reizvolles Gepräge.

Es ist klar, daß Friedrich Klose, als er es unternahm, der Anregung und einem um das Jahr 1860 entworfenen Plane seines Vaters folgend, das Grimmsche Märchen zu einem Opernwerke zu benutzen, nicht die Absicht haben konnte, die Erzählung „Von dem Fischer und syner Fru" so, wie sie in der Märchensammlung vorliegt, zu dramatisieren. Vielmehr konnte es sich nur darum handeln, daß das Märchen ihm mit seinem Grundgedanken und einigen Einzelzügen den Keim lieferte, aus dem eine eigene und selbständige Dichtung zu entwickeln war. Diese Selbständigkeit der vom Schwager des Komponisten, Hugo Hoffmann, verfassten Operndichtung nachdrücklich zu betonen, ist deshalb wichtig, weil derjenige sich von vornherein in eine ganz verkehrte Stellung zu der Hoffmannschen Arbeit bringen würde, der mit der Erwartung an sie heranträte, das Märchen selbst, d. h. dieselben ästhetischen Reize und Qualitäten, die uns an jenem entzücken, nur in anderer, nämlich in dramatischer, Form und Einkleidung wiederzufinden. Ein solcher müsste notwendigerweise gegen die Verdienste des Textdichters ähnlich ungerecht werden, wie es seinerzeit so manche

[1]) Vgl. „Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau. Eine dramatische Symphonie von Friedrich Klose. Gedicht von Hugo Hoffmann. Erläuterungen zur Dichtung und zur Musik von Rudolf Louis." Karlsruhe i. B. 1907.

Beurteiler der Wagnerschen Nibelungenring-Dichtung gegenüber dem Bayreuther Meister geworden sind, wenn sie dessen Werk am Nibelungenliede maßen oder mit ihm in eine gänzlich unangebrachte Parallele setzten. Vielmehr ist streng daran festzuhalten, daß das Märchen für die Operndichtung nur den oben umschriebenen Grundgedanken, den äußeren Rahmen der Handlung und eine oder die andere stoffliche Anregung geliefert hat. Vor allem war die Handlung selbst in ihrer fortschreitenden Entwickelung durchaus frei zu motivieren. Was die Charakterisierung der handelnden Personen anbelangt, so war eigentlich nur der eine Zug, daß das Weib den ins Maßlose strebenden Ehrgeiz repräsentiert, im Märchen deutlich vorgebildet. Für den äußeren Verlauf der Handlung waren dann vornehmlich zwei Dinge wichtig, die schon dem Märchen eigen sind. Einmal der Umstand, daß die Aufeinanderfolge der Wünsche wie der Geschehnisse den Charakter einer unaufhaltsam wachsenden Steigerung an sich trägt, und dann der Anteil, den die Natur an den Ereignissen nimmt, indem die anfangs friedlichen Elemente in dem Maße, als Ilsebill immer höher hinauf will, immer mehr in ihren Äußerungen den Charakter des Drohenden und Warnenden annehmen.

Insoweit der Textdichter von der Märchenvorlage abwich, mußte er einerseits vereinfachen und zusammenziehen — indem er die sechs Verwandlungen der Originalerzählung auf vier reduzierte — anderseits vervollständigen und erweitern, indem er den halbschematischen Rahmen einer Handlung, den das Märchen eigentlich nur gab, mit dramatischem Leben und Inhalt zu erfüllen und durch psychologische Motivierung dieser Handlung die Konsequenz eines dramatischen Geschehens aufzuprägen hatte. In der Oper verlaufen die Ereignisse nun folgendermaßen: Der arme Fischer, der zusammen mit seiner Frau Ilsebill in einem kümmerlich zu einer Wohnung hergerichteten hohlen Baum haust — und zwar nicht wie in dem plattdeutschen Märchen an der See, d. h. am Meere, sondern entsprechend der Übertragung der Dichtung ins Hochdeutsche: im Binnenlande an einem Gebirgssee —, er fängt eines Tages einen riesengroßen Wels (Waller, Silurus glanis L.), der ihn zu seinem höchsten Erstaunen in menschlicher Sprache um Schonung anfleht. Freigelassen, gelobt der Fisch dem Fischer Dankbarkeit und Freundschaft. In dem Augenblick, da der Mann der ungläubigen Frau sein Abenteuer erzählt, hört man ein lustiges Lied ertönen: Bauern sind es, die auf der nahen Bergeshöhe sich ihres Lebens freuen. Ilsebill wird aufmerksam, und blitzschnell erwacht in ihr der Gedanke: so gut wie diese Bauern möchte sie es auch haben. Der Fischer muß zum Ufer hinab, den Wels herbeirufen und einen Bauernhof von ihm begehren. Der Wunsch geht sofort in Erfüllung, und alles ist zunächst eitel Glück und Zufriedenheit. Da

nähert sich dem Bauernhaus eine herrschaftliche Jagdgesellschaft: ein Ritterfräulein hoch zu Roß mit glänzendem Gefolge. Und dieser Anblick, diese Erfahrung, daß es noch höher Stehende und Mächtigere gibt, weckt von neuem Ilsebills Begehrlichkeit. Der Wels soll sie in den Ritterstand erheben, und er tut es. Doch auch die Freude über diese Erhöhung ist nur von kurzer Dauer. Auf dem Schlosse, wo die früheren Fischersleute herrschen, erscheint ein Mönch, der den Kreuzzug predigt, und Ilsebill muß einsehen, daß die weltliche Macht vor der geistlichen zu weichen hat. Niemand von den sonst treu ergebenen Rittern und Knappen hört mehr auf ihre Befehle, alles folgt dem Ruf der Kirche. Diese schmerzliche Erkenntnis hat wieder den Erfolg, ihren Ehrgeiz noch höher hinauf zu steigern: auch diese letzte Staffel höchster, anscheinend unbeschränkter Macht muß sie erklimmen. Aber selbst jetzt, nachdem die Zaubermacht des Fisches sie zum Bischof gemacht, muß sie noch eine Enttäuschung erleben. Ein Gewitter, das während des Vorhergehenden allmählich aufgezogen ist, entlädt sich mit furchtbarer Gewalt. Entsetzlich ist das Toben der entfesselten Elemente, und an ihrem Wüten scheitert auch die Macht der Kirche. Angst und Schrecken ergreift die Menschenmassen, die von überallher zusammengeströmt sind, um unter dem Banner der Kirche in den heiligen Kampf zu ziehen. Kein Wort der Drohung und Beschwörung, kein Bannfluch kann die allgemeine Flucht aufhalten, die nun anhebt. Und noch einmal muß Ilsebill sich ihre Ohnmacht eingestehen. Nur wer auch über die Natur zu gebieten vermag, herrscht wirklich schrankenlos, und das kann — Gott allein. Halb wahnsinnig in maßloser Überhebung scheut das unselige Weib auch vor dem letzten Frevel nicht zurück: so will sie sein, wie Gott, — — und was ihr zuletzt zuteil wird, das ist die schmähliche Rückkehr zu ihrem ersten kümmerlichen Fischerdasein.

Eine kolossale Steigerung ist, wie man sieht, die künstlerische Form des Ganzen. An dieser Steigerung nimmt nun die Musik in doppelter Weise teil. Einmal mehr innerlich, indem die musikalische Ausdruckssprache im Verlaufe der Handlung immer schwerer, gehaltvoller und komplizierter wird. Dann aber auch rein äußerlich dynamisch, indem die Instrumentation so angelegt wurde, daß nach der kurzen Einleitung, in der vom vollen Orchester in beschränktem Maße Gebrauch gemacht ist, weiterhin verwendet werden: im ersten Bild nur Saiteninstrumente, nämlich Streicher, Harfe, Klavier und als Vogelstimme eine Flöte auf der Bühne; im zweiten Bild Saiteninstrumente und Holzbläser, dazu in der Jagdszene vier Hörner auf der Bühne; im dritten Bild volles Orchester (durch Hinzutreten der Blech- und Schlaginstrumente), — ein Wächterhorn auf der Bühne; im vierten Bild volles Orchester, außerdem Orgel und sechs Posaunen auf der Bühne,

Donner-, Sturm- und Regenmaschinen; im fünften Bild ganzes Orchester (in beschränkter Verwendung wie bei der Einleitung), — als Vogelstimme eine Flöte auf der Bühne.

In Einzelheiten, wie schon gesagt, den Einfluß Richard Wagners noch vielfach verratend, ist Kloses „Ilsebill"-Musik in der Ganzheit von einer Eigenart, einer Macht und Kraft der unmittelbaren Wirkung, die selbst den, der von Klose das Höchste erwartete, auf das Höchste überraschen mußte, als er sie zuerst kennen lernte. In dieser Oper ist der deutschen Bühne wieder einmal ein Werk gewonnen, das zwar ganz und gar nicht dazu geeignet ist, „Sensation", wie etwa Richard Strauß' „Salome", zu machen, das aber die beiden so selten vereinigten Vorzüge in gleicher Weise besitzt: den anspruchsvollen Kenner und ernsten Musikfreund nicht minder zu fesseln und zu befriedigen, wie es eines starken Theatererfolges beim großen Publikum stets gewiß sein kann.





ÜBER MUSIKALISCHE ERZIEHUNG

OFFENER BRIEF AN PAUL MARSOP

von Friedrich Klose-München

Verehrter Herr Doktor!

Als ich unlängst im Anschlusse an unsere letzten Gespräche über musikalische Erziehung Richard Wagners „Bericht an Seine Majestät den König von Bayern über eine in München zu errichtende Deutsche Musikschule“ wieder durchlas, konnte ich mir nicht verhehlen, daß die Ursache der Nichtbeachtung der von Wagner geforderten Reformvorschläge teils in einer die musikalisch-dramatische Kunst wenigstens scheinbar bevorzugenden Einseitigkeit, teils aber in der praktischen Undurchführbarkeit der pädagogischen Ideen des Meisters zu suchen ist. Indessen dürfte ersteres weit weniger der Annahme jener Vorschläge hinderlich gewesen sein, als letzteres; denn im Grunde sind es keine anderen als die heute allgemein empfundenen Mängel in der musikalischen Erziehung, deren Beseitigung Wagner anstrebte, nur eben auf den besonderen, seinen Kunstprinzipien näher liegenden Wegen. Wäre auf ihnen das Ziel überhaupt zu erreichen, so hätten wir keinen Augenblick zu zaudern, sie einzuschlagen. Erscheint uns das jedoch vom rein praktischen Standpunkte aus unmöglich, so ist es unsere Pflicht und Schuldigkeit, andere Pfade zu finden, auf denen wir zu einer gedeihlichen Reform des gesamten Musikunterrichtes zu gelangen hätten.

Hierüber mit Ihnen aus meinen Erfahrungen auf erzieherischem Gebiete heraus zu sprechen, drängt es mich, nicht allein, um meinem Herzen einmal Luft zu machen, sondern ganz besonders auch deshalb, weil ich weiß, daß jede gute Sache, in erster Linie aber die unserer heiligen Kunst, in Ihnen einen oft bewährten und immer von neuem tatkräftig vorgehenden Anwalt gefunden hat. Sollte es mir daher gelingen, Ihnen den Fall so darzustellen, daß Sie ein eingehenderes Interesse daran nähmen, so wäre der Zweck dieses Briefes erreicht.

Ich habe wohl nicht nötig, erst Belege für die Richtigkeit der Behauptung beizubringen, daß die heutige musikalische Erziehung im großen und ganzen keine gute ist und es auch nicht sein kann — sowohl die in

den Schulen (Konservatorien) als auch die „privatim“ erteilte. Die meist mittelmäßigen Leistungen der reproduzierenden wie der produzierenden „Geräuschmacher“, das vielfach Unfertige ihrer vermeintlichen Taten, der Mangel an einwandfreier, ausgeglichener technischer, ganz besonders aber an zureichender geistiger Ausbildung, die überall fühlbaren Lücken in Geschmack und Kultur lassen unmittelbar auf die Unzulänglichkeit der musikalischen Unterweisung schließen. Sie ist keine gute! Sie kann's aber auch nicht sein, solange wir uns nicht dazu aufraffen, sie von Grund aus neu zu organisieren.

Heute ist der Gang der Dinge in vielen Fällen folgender:

Eltern finden, ihr Kind habe musikalisches Talent, und beschließen, es ein Instrument erlernen zu lassen, gemeinhin Klavier oder Violine. Man erkundigt sich nach einem Lehrer. Natürlich soll er nicht zu teuer sein, wenigstens „für den Anfang“.

Hier zeigt sich gleich ein Kardinalfehler.

Ein billiger Lehrer wird nicht selten ein schlechter Lehrer sein, der, wenn er einer wirklichen Begabung gegenübersteht, ein festes Fundament nicht zu legen imstande ist. Stellt gelegentlich einmal ein tatsächlich tüchtiger Lehrer sehr bescheidene Honoraransprüche, dann ist er wohl ein ganz armer Teufel, der sein Brot Pfennig für Pfennig verdienen muß und darum jeden Schüler annimmt, auch den völlig talentlosen.

Und nun heißt's, dem Kinde auf Weihnachten und zu den Geburtstagen der Eltern Stücke eindrillen. Denn zu Hause muß man Resultate konstatieren können, ansonsten man sich veranlaßt fühlen möchte, nach einem anderen Lehrer Umschau zu halten. Da wird denn drauflosgedrillt, immer das gleiche Stück und immer wieder, ohne ernste Versuche, das schlummernde, musikalische Empfinden zu wecken. Wenn nur die Finger laufen! Denn das allein entscheidet, ob ein Lehrmeister was taugt, wenn solch eine Produktion ohne allzuhäufiges Stolpern der Finger vorübergeht.

So wird es jahrelang getrieben. Die Finger tummeln sich immer geschwinder. Die Eltern sind von der großen musikalischen Beanlagung ihres Sprößlings überzeugt und beschließen, den Unterricht an einer Musikschule fortsetzen zu lassen. Gewährleistet eine solche doch mancherlei Vergünstigungen gegenüber dem Privatunterricht: in der Regel die Möglichkeit, eine Bibliothek zu benutzen, so daß man keine teuren Musikalien anzuschaffen braucht; ferner gibt es Karten zu ermäßigten Preisen für Konzerte und Theater. Der Aspirant meldet sich zur Aufnahmeprüfung. Weil die Finger ihre Sache ganz leidlich machen, und weil man überhaupt bei einem derartigen Examen oft drei gerade sein läßt, „da die Anstalt sich ohne eine bestimmte Schülerzahl materiell nicht über Wasser halten könne“, steht dem Eintritt nichts im Wege.

Das Hauptfach bleibt natürlich das Instrument. Daß man als Nebenfach auch Harmonielehre belegen muß, ist allerdings sehr unbequem; es steht nun aber einmal in den Statuten, und so fügt man sich dem Unvermeidlichen.

Harmonielehre! — Ja, aber welcher Art! — Jetzt stellt sich's heraus: Schüler, die Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, die Beethovens Es-dur Konzert, ja Lisztsche Rhapsodieen spielen, können zuweilen einen Durdreiklang kaum von einem Molldreiklang unterscheiden, und treffen beim Singen nicht die einfachsten Intervalle: kleine oder große Terzen, reine Quarten, ja — ich spreche aus Erfahrung — sie hören nicht, ob eine Tonfolge aufwärts oder abwärts angeschlagen wird, geschweige, daß sie verschiedene Taktarten zu unterscheiden vermöchten. Sie haben also von den allerelementarsten Dingen keine Ahnung! — Und aus ihren Reihen gehen Lehrer, Konzertspieler und Bühnensänger hervor! — Braucht man sich da noch ob des Überhandnehmens eines zu nichts brauchbaren Kunstproletariats zu wundern? —

Nun soll der „Harmonielehrer" Remedur schaffen. Aber es ist zu spät; zudem findet er bei seinen Kollegen vom Gesang und von den Instrumentalfächern keine Unterstützung; denn diese vermeinen ihre Pflicht vollauf zu tun, wenn sie ihre Schüler zu erträglichen Technikern stempeln — abgesehen davon, daß ihre eigene Ausbildung in theoretischer Beziehung meist starke Lücken aufweist.

Etwas besser schaut es in den höheren musik-wissenschaftlichen Fächern, in den Kursen für Kontrapunkt und Kompositionslehre aus, insofern als diese doch zumeist nur von den Schülern frequentiert werden, die speziell die Laufbahn des Tonsetzers einschlagen wollen. Hier aber kann die Organisation des Unterrichtes an unseren Musikschulen am allerwenigsten für sachdienlich erachtet werden.

Da nämlich das Arbeiten im Bereich des Kontrapunktes dem Schüler bereits Gelegenheit gibt, seine Individualität zu offenbaren und an den Lehrer die höchst schwierige Aufgabe gestellt wird, sich in eine andere Individualität hineinzufinden, so ist Massenunterweisung von vornherein ein Unding. Wie nun vollends, wenn es an die Komposition, diese persönlichste aller Betätigungen, geht! Die kann überhaupt nicht gelehrt, — — vielleicht geweckt werden, nicht aber im Klassenzimmer, sondern nur, wie Wagner sagt, „im stillen persönlichen Verkehr zwischen Meister und Schüler". Man werfe nicht ein, daß ja doch die Lehre von den Formen, will sagen die Ästhetik des musikalischen Aufbaues, und die Grundregeln der Instrumentationskunst zuvor einmal im Zusammenhange vorgetragen worden sein müssen, und daß dies sehr wohl in einem Kollektivunterricht geschehen könne. Gewiß; jedoch nur so lange, als die rein wissenschaftliche, oder rein technische Seite dieser Dinge behandelt wird. Sobald sich

hingegen ein Schüler der Formenlehre und der Instrumentierungsregeln zu eigenem Schaffen bedient, komponiert, d. h. sein nur ihm eigenes Empfinden in Tönen auszusprechen versucht, ist es allein schon das natürliche Zartgefühl des Lehrers gegenüber dem rein Persönlichen solch einer Betätigung, das, abgesehen von allem anderen, den Massenunterricht, als direkt unzulässig, ausschließt. Man darf füglich behaupten, daß die musikalische Unterweisung, je höher sie hinaufsteigt, desto mehr differenziert werden muß.

Sie sehen, verehrter Herr Doktor, es fällt mir nicht im geringsten ein, Wagners Wunsch, technische und wissenschaftliche Musikunterweisung möglichst auf den Privatunterricht verlegt zu sehen, entgegenzutreten. Mein Bestreben geht vielmehr lediglich darauf aus, die Bedingungen zu finden, unter denen diesem Wunsche in weitgehender Weise entsprochen werden kann.

Das Haupthindernis ist, wie fast überall, so auch hier der leidige nervus rerum. Guter Privatunterricht ist kostspielig, und die öffentlichen Musikschulen ihrerseits halten bis jetzt noch auf eine möglichst große Schülerfrequenz bei möglichst kleinem Lehrerbestand. Daher die Massenzusammenpferchung in den Klassen mit ihren schlimmen Folgen.

Wir stehen vor einem schwer lösbaren Problem, das sich scheinbar noch verwickelter ausnimmt, wenn ich die schon von Anderen ausgesprochene, bis jetzt aber gewöhnlich für undurchführbar erachtete Idee, die musikalische Erziehung, gleich der humanistischen, auf drei Schulstufen zu verteilen, wiederum in Vorschlag bringe. Die Sache steht aber wesentlich anders als früher, wo eine solche Art der Dezentralisation des Musikstudiums aus finanziellen und administrativen Gründen tatsächlich undurchführbar war. Denn heute läßt sich ein wesentlicher Teil des musikalischen Fachstudiums der allgemeinen Erziehung angliedern, ohne diese zu überlasten, ja sogar zu ihrem größten Vorteile, während gleichzeitig für die eigentliche musikalische Ausbildung eine Vorbereitung erreicht wird, wie sie gründlicher nicht gedacht werden kann.

Dies Dank der Jaques-Dalcroze'schen Methode.

Jaques-Dalcroze geht von dem Grundsatze Hans von Bülows aus: „Am Anfang war der Rhythmus" und steht nicht an, eines seiner Lehrbücher geradewegs zu betiteln: „Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst."

Was der Rhythmus in der Musik bedeutet, brauche ich nicht darzulegen, noch darauf hinzuweisen, wie sehr es gerade im praktischen Musikleben allüberall an ihm fehlt. Nicht wenige Solisten, ja selbst Dirigenten liefern dafür traurige Beweise. Und gar die Schüler! Machen sie sonst ihre Sache ganz leidlich, dann stehen sie doch meistens mit dem Rhythmus auf recht schlechtem Fuße.

Diesem Übel steuert Jaques-Dalcroze mit der von ihm ins Leben

gerufenen „rhythmischen Gymnastik", durch die er vermittels passend ausgewählter, systematisch geordneter und unter Musikbegleitung vorgenommener körperlicher Übungen, an denen Kinder schon vom fünften Lebensjahre an teilnehmen können, diesen den Rhythmus im vollsten Sinne des Wortes einverleibt, derart, daß selbst Kombinationen verschiedener ungleicher Taktarten von den Kleinen ohne die geringste Schwierigkeit ausgeführt werden. Aus dem Umstande, daß hier neben der körperlichen eine ungemein feine geistige Schulung, nämlich die der spontanen Willenstätigkeit, einherzugehen hat, erhellt der für die allgemeine Erziehung hohe Wert der Jaques-Dalcroze'schen Methode. Ich verweise auf den in No. 440 (Jahrgang 1907) der „Münchner Neuesten Nachrichten" abgedruckten Artikel aus der Feder des Universitätsprofessors Roman Woerner (Freiburg i. Br.) und zitiere folgende bedeutungsvolle Stelle daraus:

„Als ich den Übungen der musikalisch-rhythmischen Gymnastik zusah — von den einfachsten der kleinen Fünf- und Sechsjährigen bis zu den kunstvollen Vorführungen einer seit zwei Jahren eingeübten Schar junger Mädchen — drängte sich mir alsbald ein Gedanke auf, der sich mehr und mehr zur Überzeugung verstärkt hat: Hier ist ein echtes, ein durch nichts anderes ersetzliches Erziehungsmittel gefunden — im Rhythmus."

Den Kurs der rhythmischen Gymnastik hat Jaques-Dalcroze auf Grund seiner aus der Praxis gewonnenen Erfahrungen auf die Dauer von zwei Jahren festgesetzt, während welcher Zeit durch geeignete Atemübungen usw. der beim Singen in Funktion tretende Apparat (Brustkorb, Kehlkopf usw.) vorgeschult wird.

Wir nähern uns der Wagnerischen Forderung, daß jeder Musiker Gesangsstudien machen soll.

Hieran schließt sich während weiterer zwei Jahre für die nicht zu den absolut Unmusikalischen (deren Anzahl Jaques-Dalcroze als ganz minimal einschätzt) gehörenden Schülern der Solfeggien-Unterricht, mit einer Einführung in das Notensystem, die von Anbeginn, aber ohne jegliche Erschwerung für das lernende Kind, das Lesen in den verschiedenen Schlüsseln berücksichtigt. Gleichzeitig wird mit jener Art von Gehörübungen begonnen, die nichts Geringeres bezwecken, als die Erwerbung des absoluten Tonbewußtseins. Näher darauf einzugehen, wie Jaques-Dalcroze hierin nicht mit einzelnen, sondern mit fast allen Kindern ans Ziel gelangt, würde hier zu weit führen. Seine bei Sandoz in Neuchâtel in französischer und deutscher Sprache erschienene „Methode" gibt hierüber Aufschluß.

Bis zu dieser Stufe könnte die musikalische Unterweisung nach der Anleitung von Jaques-Dalcroze, weil von allgemein erzieherischem Nutzen, sehr wohl in den Lehrplan der Volksschule aufgenommen werden, was auch insofern keiner Schwierigkeit begegnen dürfte, als ja bekanntlich beim Volksschullehrer ohnedies eine gewisse musikalische Bildung vorausgesetzt

wird. Musikalisch und pädagogisch besonders beanlagte Kräfte hätten als Stipendiaten des Staats oder der größeren Gemeinden an den unter der Leitung von Jaques-Dalcroze allsommerlich in Genf abgehaltenen „Lehrerkursen" teilzunehmen.

Jetzt erst, nach Absolvierung der Volksschule, die, wie wir gesehen, gleichzeitig eine Vorschule für das Musikstudium wäre, nicht aber früher — Jaques-Dalcroze warnt ausdrücklich davor — mag das Kind mit dem Erlernen eines Instrumentes beginnen.

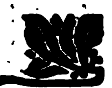
Hierfür nun würden sich zweifellos öffentliche Fach-, d. h. Musikinstitute vorzüglich eignen, die, bei entsprechender Gestaltung ihres Lehrplanes, den Rang von Mittelschulen einzunehmen und in erster Linie der technischen Ausbildung, allerdings im weitesten Sinne des Wortes, Rechnung zu tragen hätten.

An einer solchen Anstalt würde auch der Solfeggien-Unterricht seine Fortsetzung zu nehmen haben, umfassend das Studium der Nuancierungs-, Betonungs- und Phrasierungsregeln, ferner die Akkordlehre, die Auflösung bezifferter Bässe, sowie die Harmonisierung einfacher Melodieen frei nach dem Gehör, woran sich noch eine kurze Einführung in die Formenlehre zu schließen hätte.

Mit der Unterweisung bis zu dieser Ausbildungsstufe, sozusagen mit der Absolvierung des musikalischen Untergymnasiums, würde sich der Dilettant bescheiden. Der künftige Berufsmusiker aber rückt hinauf in die Oberabteilung und erhält da in Klassen, jedoch zu nicht mehr als je zwei Schülern, Harmonie- und daran anschließend Kontrapunktunterricht, der nach der vorangegangenen gründlichen Vorschulung ein außerordentlich rasches Fortschreiten ermöglichen würde. Zu all diesem hätten sich endlich noch Vorträge zu gesellen, in denen vermittels praktischer Darstellung, d. h. Vorführung der technischen und klanglichen Eigenschaften eines jeden Orchesterinstrumentes und unter eingehender Erörterung seines Konstruktionsprinzipes, die Grundkenntnisse der Instrumentierungskunst gelehrt würden.

Damit schlösse die musikalische Mittelschule ab. Der Abiturient, alles rein Technische, sei es nun in einem Instrumentalfache oder den musikalisch-theoretischen Fächern, sicher beherrschend, bezöge nun noch zu seiner letzten, d. h. eigentlich künstlerischen Ausbildung die musikalische Hochschule. Sie entspräche im großen und ganzen der in Richard Wagners Bericht an König Ludwig in Vorschlag gebrachten Institution: sie wäre im wahren Sinne des Wortes eine Vortrags-, eine Stilbildungsschule.

Der angehende Komponist fände insbesondere hier Gelegenheit, seine technisch durchaus fertigen Arbeiten unter vier Augen einem bedeutenden Künstler vorzulegen, der nunmehr viel weniger die Rolle des Lehrers, als



die des gereiften erfahrenen Ratgebers zu übernehmen hätte. Für die sofortige Aufführung, diesen der Abklärung und dem Ausreifen des jungen schaffenden Künstlers am meisten nützenden Faktor, stünden das Schülerorchester und der Schülerchor, sowie die an der Anstalt ihren Studien obliegenden Gesangs- und Instrumentalsolisten zur Verfügung, die ihrerseits wiederum unter der Leitung einer Kapazität ihre regelmäßigen Ensemble-Vortragsübungen zu machen hätten, auch zeitweise den künftigen Kapellmeistern behufs Direktionsübungen zur Verfügung gestellt würden. Öffentliche Konzertveranstaltungen, vornehmlich auch musikdramatische Aufführungen, die in einer anderswo nicht zu ermöglichenden Vollendung geboten werden könnten, würden neben hohen künstlerischen Absichten auch die erfüllen, die Vermögensverhältnisse einer solchen Anstalt zu verbessern.

Den Schülern einer derartigen musikalischen Akademie wäre Zulaß zu Universitäts-Vorlesungen zu gewähren, von deren Besuch man sich eine wünschenswerte Erweiterung des ästhetischen Horizontes zu versprechen hat (über Ästhetik, Philosophie, Geschichte etc.).

Ich bin am Ende meiner Darlegungen, die ich noch einmal kurz zusammenfassen möchte: Verteilung der musikalischen Unterweisung auf drei Stufen:

I. Vorschule, die sich mit der Volksschule zusammenlegen ließe, für den Elementarunterricht.

II. Mittelschule, vom Elementarunterricht entlastet, ausschließlich für die technische Ausbildung.

a) Unterabteilung auch für Dilettanten, wodurch der finanzielle Bestand einer solchen Anstalt gewährleistet wäre.

b) Oberabteilung lediglich für künftige Berufsmusiker, die bei kleinerer Schülerzahl einen besseren, d. h. der individuellen Begabung mehr Rechnung tragenden Unterricht genießen würden.

III. Hochschule, durch öffentliche Darbietungen finanziell gestützt, für die künstlerische Ausbildung. — — —

Mein Schreiben ist weit umfangreicher ausgefallen, als ich beabsichtigt hatte. Doch es mußte einmal eine Sache eingehender zur Sprache gebracht werden, die unzweifelhaft von größter Bedeutung für die Zukunft unserer Kunst ist. Wem aber liegt diese mehr am Herzen als Ihnen, und wer ist's, der mutiger für sie in die Schranken tritt, als gerade Sie!

Ich spreche darum nochmals die Hoffnung aus, Sie möchten sich, verehrter Herr Doktor, durch obige Darlegung veranlaßt fühlen, die Anwaltschaft zu übernehmen. Den Zweck dieser Zeilen sähe damit erfüllt

Ihr Sie bestens grüßender

Friedrich Klose





ANNUS CONFUSIONIS

EINE ERWIDERUNG

von Dr. Max Steinitzer-Freiburg i. B.

Sehr geehrter Herr Kapellmeister!

Bitte, werfen Sie mich nicht in den Papierkorb, wenn ich zum Artikel „Annus confusionis“[1]) meine innige Überzeugung ausspreche, daß nichts so geeignet ist, die Konfusion zu vermehren, als Konstruktionen, seien sie noch so geistreich und blendend, auf einem im Detail unbekannten Tatsachenmaterial. Unbekannt in dem Sinne, daß, wenn Beethovens letzte Sonaten und Quartette „senil“ genannt werden, der Konstruierende die betreffenden Stücke bezw. Partituren nicht studiert haben kann. Ich halte das für gerade so unmöglich, als daß man nach dem Studium der „Heldenleben“-Partitur von dem Werke als von einem Abweg, nach dem „Zarathustra“, spricht. Ich komme mir dabei vor wie etwa ein gewohnheitsmäßiger Besucher des Berner Oberlandes, dem ein Auswärtiger sagt: alle Achtung vor dem Eiger, aber das Finsteraarhorn ist eine Bodensenkung. Ich halte auch für plattweg unmöglich, daß ein Musiker, der den Text zur „Salome“ liest, sich nicht sofort sagt, was den Musiker daran zur Vertonung reizen mußte: die Seltenheit, etwas wirklich Literarisches in der geeigneten knappen Dauer zu finden, die unmittelbar in musikalische Form übersetzbare, ja schon halb musikalisch in Gegensatzpaaren geformte, auch in ihrem Bilderreichtum orientalisierende Sprache, die zwingende Gesammtstimmung, die Möglichkeit, dem abstoßenden Vorgang einen gedehnten Epilog von unendlicher Wehmut zu geben.

Man muß „in Künstlers Lande gehn“, schaffenden Künstlern nähertreten, um das Spezifische des Kunstschaffens nicht zu übersehen: die von Unbewußtem ausgehenden Quellen, die mit ihren Ausbrüchen den von ferne zusehenden Propheten überraschen und, man verzeihe, den Kuckuck danach fragen, ob er bewiesen hat, es sei nichts mehr zum Ausbrechen

[1]) Siehe Jahrgang VII, erstes Novemberheft.

vorhanden, sie wären fertig nach Paragraph so und so. Ohne Detailstudium vom Kunstwerk und seiner Entstehung kann auch die gedanklich noch so sorgfältig abgewogene historische Konstruktion kaum zu einem „nicht irrenden Urteil“ kommen. Oder wenn, dann wäre es Zufall. Man denke an Haydn, Meyerbeer, Offenbach, Verdi; die Zusammenstellung ergiebt sich von selbst, wenn man Beispiele gegen die Theorie von der Alterskurve, der minderwertigen Greisenproduktion sucht. Und Strauß als Vertreter der senectus praematura, d. h. vorzeitig ein Greis, weil er nach dem „Zarathustra“ nichts mehr zu sagen haben kann, es ist ja alles schon „erledigt“? Das ist nicht Musikgeschichtsschreibung, sondern Kunstphilosophie, Hegelismus.

Sollte ich weniger unpersönlich geworden sein, als ich gern geblieben wäre, so entschuldigen Sie, mir ist's wahrhaftig auch nur um die Sache. Und das Resultat der obigen Konstruktion: „Zurück zu Mozart!“ wäre ja entzückend, aber nicht auf Grund künstlerischer Todesanzeigen in media vita. Mir ist das „Heldenleben“ so lieb wie die g-moll-Symphonie. Und wahrscheinlich jedem, der die beiden Partituren gleich genau angesehen hat. Raum für Alle hat die Erde. Hoffentlich auch die „Musik“. Also gönnen Sie, bitte, diesem harmlosen Protest darin ein Plätzchen.

Hochachtungsvoll

Ihr

Dr. Max Steinitzer, Freiburg i. B.





BÜCHER

75. **Ferruccio Busoni: „Der mächtige Zauberer"; „Die Brautwahl". Zwei Theaterdichtungen für Musik. — Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Verlag: C. Schmidl & Co., Triest 1907.**

Die Operndichtungen sollen und können nur im Zusammenhang mit der Musik beurteilt werden. In dem in Aphorismenform gehaltenen Entwurf einer neuen Ästhetik zeigt Busoni Scharfsinn, geistvollen und oft auch poetischen Ausdruck und einen zukunftsfrohen Geist, der Neues sucht. Seine Äußerungen wird man freilich nicht alle akzeptieren, so z. B. wenn er findet, daß die Musik vielleicht im allerersten Stadium einer noch unabsehbaren Entwickelung stehe, daß sie „eine jungfräuliche Kunst ist, die noch nichts erlebt und erlitten hat", aber sie sind immer anregend, persönlich und oft neu. Viele seiner Bemerkungen über Tradition, Transkription, Freiheit im Vortrag, das „Moderne", Tonarten u. a. werden reinigend und klärend wirken. Von der Entwickelung der Musik erwartet er, daß sie sich immer mehr von allen Fesseln der Form und des heutigen Harmoniesystems befreien wird und zu ihrem „Urwesen zurückgeführt" werden wird (dieser Ausdruck ist zweideutig, da er so etwa klingt wie „Rückkehr zur Natur", während Busoni doch gerade keine Rückkehr, sondern eine Fortentwickelung will). Hier und da wird sein Gedankengang durch einen Irrtum gestört, wie bei Erörterung der Programmusik und Wagners, dem er den Vorwurf eines Systems macht, ein Begriff, der Wagner bei seinem Schaffen ganz fremd war. Unter Programmusik versteht er eigentlich Tonmalerei, aber in seinem Mysterium wird der Inhalt dreier symphonischer Sätze angegeben, die nichts anderes sind als Programmusik! Er hält ein Dritteltonsystem für möglich und durch andere Ordnung der Töne der heutigen Skala allein schon eine Bildung von 113 verschiedenen Tonarten, während wir heute eine einzige Tonart haben. Das sind vorläufig theoretische Erwägungen; es bleiben praktische Versuche abzuwarten, ob eine solche Entwickelung auch eine Bereicherung des Ausdrucks mit sich bringen würde, oder nur ein interessantes Spiel für den Geist. Wallaschek stützt auf gewichtige Gründe die Behauptung, daß unsere heutige Skala naturnotwendig sei. Als Sehnsucht eines schaffenden Künstlers nach unbekanntem Land sind Busonis Äußerungen jedenfalls sehr bemerkenswert. Vielleicht verwirklicht er selbst etwas von dieser Musik, die er erwartet. J. Vianna da Motta

76. **Walter Niemann: Die deutsche musikalische Renaissancebewegung des neunzehnten Jahrhunderts. Separatabdruck aus den „Signalen", 1904, No. 44—48. Verlag: Bartolf Senff, Leipzig.**

Diese kleineren älteren Aufsätze muten im Zusammenhang an wie ein vorläufiger Entwurf zu einem umfassenderen Werke. Wenigstens möchte man wünschen, daß aus diesen Skizzen, die in der Gediegenheit des Inhaltes und der Knappheit der Form zu den besten Schriften gehören, die über die Renaissancebewegung in jüngster Zeit geschrieben sind, ein abgerundetes Ganze emporwüchse. Eine Separatausgabe in Broschürenform könnte man schon jetzt dringend befürworten. Mir scheint, daß gerade Niemann

im Gegensatz zu so vielen seiner gelehrten Fachgenossen dazu befähigt wäre, eine Kulturgeschichte der Musik des neunzehnten Jahrhunderts zu schreiben, da er bei aller Kenntnis des Besonderen einen gesunden Blick für die allgemeinen Beziehungen der Musik zu dem gesamten Kunststoffgebiete der Kulturgeschichte, speziell der theoretischen und praktischen Renaissancebewegung der Musik im neunzehnten Jahrhundert, ihrer Licht- und Schattenseiten, ihrer Ziele und Ausblicke besitzt. Es könnte uns da ein feines Büchlein bescheert werden, das für die musikalische Kulturgeschichte den gleichen Wert besäße etwa wie Theodor Vollbehrs entzückende Schrift: „Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst“. Rudolf M. Breithaupt

MUSIKALIEN

77. **Richard Strauss:** Sechs Lieder. op. 56. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Die vorliegenden Lieder zeigen den Komponisten der „Salome“ teilweise von einer recht bürgerlich-wohlanständigen Seite. Schon das erste „Gefunden“ (Goethe) ist in Erfindung und Ausdruck so harmlos, als Strauß nur immer sein kann, ja, die Verdoppelung der Melodie durch den Baß in der Oktave (S. 5 und 6) erscheint mir beinahe als eine Bequemlichkeit, die bei raschem Hinwerfen der Komposition untergelaufen ist, ohne durch Text und Stimmung begründet zu sein. Heines Gedicht „Mit deinen blauen Augen“ komponiert Strauß (No. 4) ebenfalls mit fast volksmäßiger Schlichtheit, so daß man anfangs an Schumann erinnert wird, bis die scharfe harmonische Ausweichung nach dis-moll den modernen Tonsetzer erkennen läßt. Köstlich in der Naivetät des musikalischen Ausdrucks ist No. 6 „Die heiligen drei Könige aus dem Morgenland“ (Heine). Aus dem Dunkel einer ernsten, grüblerischen und dabei doch etwas grotesken Einleitung leuchtet plötzlich der C-dur-Dreiklang als Motiv des Sternes, die Singstimme ist im einfachsten Tonfall gehalten, an der Stelle „Die heil'gen drei Könige sangen“ wird sie sogar zu feierlichem Psalmodieren, während die Klavierbegleitung das Brüllen des Öchsleins und das Schreien des Kindleins mit derbem Humor nachahmt. Es steckt gerade in diesem Lied eine gewisse Volkskomik, die zu dem Ernst und der frommen Einfalt gar gut paßt. Kompliziert, aber tief und wahr in der Empfindung ist „Blindenklage“, wobei die chromatisch abwärts steigende Folge von Septimen auf S. 5 allerdings mehr eigenartig als schön genannt werden muß. Ein ganzer Strauß ist „Im Spätboot“, das sicherlich viel gesungen werden wird. Das beste der sechs Lieder aber ist meiner Meinung nach „Frühlingsfeier“ (Heine). Hier ist der Ton leidenschaftlicher, schmerzlicher Klage um den toten Adonis ebenso prächtig getroffen, wie das ruhelose Umherlaufen der suchenden Mädchen durch eine durchgehende Begleitfigur überaus glücklich gekennzeichnet wird. Das Ganze ist allerdings kein Lied, sondern eine fast dramatische Szene; schwierig, aber bei guter Wiedergabe zweifellos von sehr starker Wirkung.

78. **Hans Pfitzner:** Zwei Lieder. op. 21. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Das erste dieser Lieder, „Herbstbild“ (Friedrich Hebbel), ist ein feines, in zarten Tönen gehaltenes Stimmungsstück. Eindrucksvoll hebt sich die einfache Singweise von der ruhigen, gleichsam frosterstarrten Begleitung ab. Zart in der Grundstimmung, aber lebhafter in Bewegung und Farbe ist das zweite Lied „Die Nachtigallen“ (Eichendorff), das durch hübsche Tonmalerei in der Begleitung und eine große, einheitliche melodische Linie erfreut.

79. **Hans Pfitzner:** Fünf Lieder. op. 22. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Was man an Pfitzner von jeher geschätzt hat, das Streben, bei aller modernen Charakterisierungskunst doch möglichst einfach zu sein, das tritt in diesen Liedern ebenso zutage wie der Sinn für das Anmutige und Liebliche. „In Danzig“ (Gedicht von Eichendorff) ist ein Stimmungsbild voll romantischen Zaubers; die oft wiederholte, ohren-



fällige Figur der linken Hand, die auf Seite 3 direkt zum obstinaten Baß wird, späterhin in Achtel zerlegt und am Schlusse noch in einer anderen Umformung erscheint, verleiht dem Lied einen gleichschwebenden Untergrund, was um so nötiger ist, als Pfitzner nach seiner Art sehr frei und rasch die Harmonieen wechselt. Zu der „Tragischen Geschichte" (Text von A. v. Chamisso) wirkt der Kontrast zwischen der im allgemeinen festgehaltenen, ernsthaften Haupttonart h-moll und der grotesken Führung der Singstimme sehr humorvoll, zumal da die linke Hand dem Sänger oft sekundiert; das ist eine feine Komposition, die sicher starke Wirkung tun wird. Ein wahres Verdienst hat sich Pfitzner dadurch erworben, daß er wieder auf Gottfried August Bürgers Gedichte zurückgegriffen hat, in denen, wie die letzten drei Lieder der Sammlung beweisen, für die Komponisten noch viele ungehobene Schätze liegen. „Schön Suschen" trifft in dem schaukelnden Rhythmus zunächst den Charakter des Gedichtes vorzüglich und bietet eine Reihe von musikalisch köstlichen Einzelheiten, z. B. bei „Ich war wohl dumm und stumm und taub" die schweren Halbnoten mit dem kleinen Orgelpunkt auf E. Auch bei diesem Liede ist eine ganz einfache kurze Phrase der linken Hand zum durchgehenden Charakterisierungsmotiv erhoben. „Gegenliebe" ist ein hübsches Liedchen voll Empfindung und Feuer; ein wahres Kabinettstück aber ist das rasch dahinhuschende Lied „An die Bienen", das durch entzückende Feinheit ebenso erfreut wie durch aparte harmonische Wendungen, und das durch die „Blum' und Koloratur", die stets bei Nennung des geliebten Namens Amarylli gleichsam als Schmuck und Zier erscheint, außerordentlich duftig und anmutig wirkt. Um mein Urteil über die vorliegenden fünf Lieder zusammenzufassen, so gehören sie zu dem Allerbesten, was mir seit langer Zeit an musikalischer Lyrik vorgekommen ist.

80. **Walter Courvoisier: Lieder.** op. 13, 14, 15. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Ein ungewöhnlich frisches und dabei doch im besten Sinne modernes Talent offenbart sich in den vorliegenden drei Heften, die warme Empfehlung verdienen. Man hat bei all diesen Gesängen nicht, wie anderwärts so oft, den Eindruck des Gekünstelten, sondern den einer mühelosen Konzeption. „Elisabeth" (Storm), „Die junge Witwe" und vor allem der prachtvolle „Nachtreiter" seien aus dem ersten Hefte hervorgehoben. Von dem Inhalt der beiden anderen nenne ich als besonders gelungen „Mein Herz", „Blühende Gräber", sowie die zu einem Heftchen vereinigten Kompositionen der drei Geibelschen Gedichte, in denen mir der nationale Charakter sehr glücklich getroffen zu sein scheint.

F. A. Geißler

81. **Paul Claussnitzer: 100 Choralvorspiele für Orgel.** Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Zu einer für den praktischen Gebrauch äußerst verwendbaren, alphabetisch nach den Textanfängen geordneten Sammlung sind diese bereits früher einzeln erschienenen Choralvorspiele hier zusammengestellt. Die einzelnen Nummern sind von verschiedenem musikalischen Werte, wie begreiflich bei der großen Anzahl. Neben überraschenden Feinheiten sind unnötige Härten und auch andererseits oft gehörte Wendungen zu finden. Eine Vorliebe für chromatische Skalen als „Kontrapunkt", die nicht immer glücklich ist, macht sich des öfteren bemerkbar. Im ganzen aber hat man von der Sammlung den erfreulichen Eindruck ernster Arbeit, es zeigt sich ein deutliches Streben, in Bachscher Art zu schreiben. Als Eingebungen einer guten Stunde möchten wir die Nummern 70, 72, 74, 77, 85, 87 bezeichnen, während von dem Zauber der unvergänglichen Weise „O Welt, ich muß dich lassen" in der Bearbeitung No. 79 wohl so ziemlich alles verschwunden ist.

82. **Friedrich Klose: Präludium und Doppelfuge für Orgel** (Choral am Schluß mit vier Trompeten und vier Posaunen). Eigentum des Komponisten. Kommissionsverlag: Hugo Kuntz, Karlsruhe.

Friedrich Kloses Name gehört nicht zu denen, die oft genannt werden. Quantitativ

hat Klose nur wenig produziert, doch das wenige trägt den Stempel des Bedeutenden an sich. Von seinen früheren Werken seien angeführt eine Messe d-moll (1891), die symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum", das Bühnenwerk „Ilsebill" (eine „dramatische Symphonie" 1903), sämtlich mit namhaftem Erfolge aufgeführt. Kloses Ideale und Vorbilder in seinen Lehrjahren waren Berlioz, Liszt, Wagner und endlich sein Lehrer Anton Bruckner. Diesem setzt Klose in der uns vorliegenden Doppelfuge ein würdiges Denkmal. Der Komponist erzählt mit einigen einleitenden Worten die Entstehungsgeschichte des Werkes: er legt in Erinnerung des Eindrucks, den Bruckners gewaltiges Orgelspiel im Jahre 1882 auf den damals zwanzigjährigen in Bayreuth machte, ein von Bruckner gebrauchtes „eigenartig wild aufstürmendes" Thema der Komposition zugrunde. Und wenn er jetzt dies Werk den Manen Bruckners weihe, so solle man darin die dankbare Rückerstattung eines kostbaren Gutes an denjenigen, der es ihm einstens anvertraute, erblicken. Wir dürfen somit in dem tief und groß angelegten Werke einen höchst willkommenen Ersatz begrüßen für Originalkompositionen für Orgel von Anton Bruckner, die uns dieser Meister der Orgelimprovisation leider nicht hinterlassen hat, ein wirklich klingendes Abbild der Eindrücke, die Bruckners Spiel hervorrufen konnte, an das alle begeisterten Berichte von Zeitgenossen nicht heranzureichen vermögen. Doch nun zu dem Werke selbst, das im Juni 1907 auf dem VIII. Schweizerischen Tonkünstlerfeste in Luzern seine Erstaufführung erlebte. Wie zwei Prinzipien stehen sich die beiden Hauptthemen gegenüber: das „eigenartig wild aufstürmende" Thema Bruckners:



und das mild versöhnende Choralmotiv:



Im Präludium treten beide in die Schranken; eine Fülle von Möglichkeiten kontrapunktischer Verarbeitung beider Themen wird angedeutet, aus beiden werden neue Motive gebildet. Am Ende des Präludiums tritt der Choral als Cantus firmus auf; die kontrapunktierenden Stimmen sind aus dem ersten Thema entwickelt; ein kühner Orgelpunkt und Halbschluß auf G bereitet die hochdramatische Doppelfuge vor. Diese bringt zunächst das durch einen sechstaktigen Nachsatz erweiterte Thema in vierstimmiger Durchführung und einem Zwischensatz, wo es auch abwärts steigend vorkommt. Nach einem Dominantschluß tritt die erste Choralzeile, ebenfalls erweitert, als neues Thema auf, sogleich von kontrapunktierenden Achteln umspielt, nacheinander in vier Stimmen. Nach einem leidenschaftlich bewegten Zwischensatz tritt einen Moment Ruhe ein, und es entwickelt sich eine prachtvolle Fuge aus den beiden auf einander gestellten erweiterten Themen, die in mächtiger Steigerung einem 30taktigen Orgelpunkte zustrebt, der an chromatischen Kühnheiten seinesgleichen sucht: den Beschluß bildet der vollständig durchgeführte Choral in feierlich breiten Notenwerten, von acht Blechblasinstrumenten begleitet. In C-dur klingt das Ganze aus. Die Frage, ob durch Kloses neues Orgelwerk die Literatur eine nennenswerte Bereicherung erfahren hat, ist ohne weiteres zu bejahen. Ernste Orgelspieler, die mit Bach und Reger auf vertrautem Fuße stehen, werden gern

danach greifen und an seinen technischen Problemen ihre Kunst versuchen, um das Große und Erhabene darin laut und gewaltig reden zu lassen.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

83. Richard H. Stein: Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier. op. 26. Mitteldeutscher Musikverlag, Berlin-Leipzig.

Obwohl tief empfunden und durch einige aparte harmonische Wendungen fesselnd, würden diese in doloroso- und sospirando-Stil gehaltenen Stücke doch melodisch kaum Neues zu besagen haben, wenn der Komponist, dem Zuge der Zeit nach differenzierterem Ausdruck folgend, nicht einige Male Vierteltöne angewendet und sie nach seiner eigenen Methode durch modifizierte ♯- und ♭-Zeichen (übrigens nicht gerade deutlich) notiert hätte, eine Neuerung, die er in einem längeren Vorwort zu rechtfertigen sucht. Er geht aus von der heute nicht selten gehörten Klage, unser Tonsystem sei erschöpft; aus dem noch immer allein herrschenden Dur- und Mollgeschlecht lasse sich nichts Neues, nichts Wertvolles mehr herausholen. Stein vertritt also denselben Standpunkt wie Saint-Saëns und der Schreiber dieser Zeilen. Von der Wiedereinführung der alten Kirchentonarten verspricht er sich allerdings wenig; sie würden zwar unser Melodie- und Harmoniesystem in mancher Hinsicht bereichern, jedoch leider nur auf Kosten der Möglichkeit, bestimmt und scharf zu charakterisieren (?). Nachdem er sich dann (meines Erachtens mit Recht) gegen eine andere Möglichkeit, die symmetrische Umkehrung (Hermann Schröder), ausgesprochen, will er uns mit der Einführung von Vierteltönen in die musikalische Praxis eine weitere Anregung geben und hält zunächst die Streichinstrumente, insbesondere das Cello wegen seiner weiten Mensur für geeignete Versuchsobjekte. Natürlich [illegible] wie Verfasser sich wohl bewußt ist, durch die Mitwirkung des Klaviers mit [illegible] festen Tonstufen einer ausgiebigen Verwendung von Vierteltönen von [illegible] Schranken gesetzt. Prüft man nun die betr. Cellostellen mit Vierteltönen und [illegible] sie mit der vom Komponisten vorsorglich darübergesetzten Notierung ohne [illegible] töne, so wird man hier die künstlerische Notwendigkeit der Vierteltöne [illegible] erkennen können. Übrigens ist ja die höhere oder tiefere Intonation von [illegible] Streichern und Sängern schon heute eine bekannte Tatsache, und in der [illegible] sind über die Frage, ob die Viertel- und Dritteltöne wesentliche [illegible] leitern oder nur willkürliche Tonschwankungen sind, die Akten noch [illegible] Viel eindringlicher als die verwendeten Vierteltöne scheinen mir im [illegible] Konzertstücke die enharmonischen Bindungen fis-ges und später [illegible] den interessanten Klaviermodulationen von g-moll nach Des-dur [illegible] nach G-dur für die Notwendigkeit vierteltonweiser Unter[illegible] Daß die Vierteltöne eine bedeutende Bereicherung der Melodik [illegible] drucksvermögens zur Folge haben würden, ist dem Verfasser [illegible] Sollen aber Harmonie und Polyphonie an diesem Reichtum [illegible] praktische Einführung der theoretisch idealen 53stufigen [illegible] (innerhalb einer Oktave!) unabweisbar. Damit wird es [illegible] Schwierigkeiten noch ebensogute Weile haben, wie mit der [illegible] lenkbaren Luftschiffes. Vorläufig werden wir meines Erachtens [illegible] wenn wir ohne Vierteltöne erst einmal die Einseitigkeit [illegible] Moll durch harmonisch-tonale Assimilierung der [illegible] haben.

[illegible]

84. Hugo Kaun: Fünf Gesänge. op. 51. Verlag: [illegible]

Wie die große Mehrzahl der Gesänge Hugo [illegible] tief empfundene, musikalisch fein geäderte Gebilde [illegible] künstlerischen Qualitäten.

[illegible]

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: So ist denn endlich auch die „Salome" hier zur Aufführung gelangt, zunächst durch die Opera-Vereeniging, hat hier jedoch, trotz guter Besetzung, keinen überwältigenden Eindruck gemacht. Effektvoller gestaltete sich die Aufführung des Werkes durch die Italienische Oper, deren kühner Leiter M. de Hondt sich Richard Strauß selbst zur Leitung verschrieben hatte. Unter ihm gestaltete sich die Darstellung zu einem glänzenden Erfolge, der bei dem demnächstigen Auftreten Gemma Bellincioni's als Salome sich zu einem nachhaltigen gestalten dürfte. — Das Salome-Problem scheint eine eigenartige Anziehungskraft zu besitzen, so daß selbst ein katholischer Priester, Don Giocondo Fino, eine Oper „Il battista" („Der Täufer") komponiert hat, die ebenfalls durch die Italienische Oper zur Aufführung gebracht wurde. Das Werk besitzt viel melodischen Fluß und bietet wunderschöne Bilder: Taufe Christi im Jordan und Fest bei Herodes mit reizvollem Ballet, erhebt sich jedoch nur teilweise über das Mittelmaß. Der Komponist hatte selbst sein Werk vorbereitet und leitete es mit großer Umsicht. Es dürfte wohl das erstemal gewesen sein, daß ein katholischer Priester, nach eingeholter päpstlicher Erlaubnis, den Dirigentenstab im Theater geführt hat. — Die Französische Oper macht mit Charpentier's „Louise" volle Häuser; die Niederländische Oper hat es noch zu keiner Wiederauferstehung gebracht. — Der Wagner-Verein, unter Leitung Viotta's, führte „Rheingold" mit besonderem Glanze auf. — Die leichtgeschürzte Muse fühlt sich im Rembrandt-Theater wohl, wo Direktor Préger mit einer vortrefflichen Wiener Gesellschaft gute Operetten-Vorstellungen gibt, in denen Grete Meyer als Gast gefeiert wird. Hans Augustin

BERLIN: Königliches Opernhaus. Ein recht ungleiches Paar war neulich von der Intendanz vor den Siegeswagen des Erfolges gespannt. Kein Wunder, daß der nicht recht von der Stelle kam. Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad", der neustudiert und neubesetzt in Szene ging, ließ man einem Zweiakter „Therese" von Massenet folgen, der, was Stil und musikalischen Gehalt betrifft, den geraden Gegensatz zu dem lustig-genialen Werk des deutschen Idealisten bildete. Ist bei Cornelius die Charakteristik psychologisch vertieft, so bleibt sie bei Massenet (wie immer) äußerlich theatralisch; ist dort die musikalische Erfindung alles und die Bühnenwirkung im üblichen Sinne vornehm vernachlässigt, so wird diese in der „Therese" rücksichtslos und einseitig angestrebt und der Mangel an individueller Erfindung und Tiefe durch eine starke, aber farbige und effektvolle Technik auszugleichen versucht. Jules Claretie hat seinem Landsmann ein Textbuch geschrieben, das einen seelischen Konflikt durch die Greuel der grossen Revolution zu tragischem Ausgang kommen läßt. Wir sehen die aufopfernde Freundschaft eines ahnungslosen Ehemanns für den Verbannten, dessen Rückkehr der Gattin nur zu gefährlich wird. Wir erleben den Seelenkampf dieser Frau, deren Gefühle sie zwischen zwei Männer stellt, von denen sie den einen achtet, den andern liebt, bis alle drei in der Brandung der wildaufschäumenden Revolutionswogen zugrunde gehen. Mit sicherem Bühnengeschick und dramatischer Knappheit sind diese Vorgänge gefaßt, aber sie üben keine tiefere Wirkung. Massenet hat das historische Milieu zu Beginn und am Schlusse als begabter musikalischer Dekorationsmaler gezeichnet; seine Lyrik bleibt auch hier die des eleganten, etwas süßlichen Romanciers, und bei aller dramatischen Gebärde entbehrt seine Musik, die, wie in dem wiederkehrenden Menuettthema Oberflächlich-Hübsches enthält, der innerlichen, überzeugenden Wahrheit. So verließ man das Haus mit den fein-humoristischen Weisen des „Barbier" im Kopfe, erfüllt von der Bewunderung für das Meisterwerk echt deutscher moderner Tonkunst. Der Eindruck des französischen Dramas war schnell verblaßt, und der Abend verfehlte die Wirkung, die gleichwertige künstlerische Kontraste hervorgerufen hätten. Ein neues Mitglied der Oper, Frl. Ober, die einen nicht starken, aber wohlgeschulten Mezzosopran von reizvoller Färbung hören ließ, bemühte sich vergebens, der Gestalt der Therese Kraft und Leben zu geben. Nur eine überragende schauspielerische Begabung hätte interessieren, die Eintönigkeit der Stimmung nuancieren können. Der Schlußeffekt versagte gänzlich. Im übrigen war die von Leo Blech geleitete Aufführung, an der sich die Herren Berger und Philipp in Hauptrollen beteiligten, recht gut, und eine ungemein geschmackvolle szenische Ausstattung kam der Wirkung des Bühnenbildes zustatten. Die Wiedergabe des „Barbier von Bagdad" war ausgezeichnet. Knüpfer in der Titelrolle ist viel humorvoller geworden und läßt auch musikalisch in seiner höchst anspruchsvollen Partie kaum einen Wunsch unbefriedigt. Den Nureddin singt jetzt Jörn, die Margiana Frl. Hempel, die Bostana Frau v. Scheele-Müller, den Kadi Sommer. Unter den Kostümen fiel das prächtige des Kalifen (Berger) ganz besonders auf. Dem Orchester aber, das in seiner barbierhaften Geschwätzigkeit und seinem orientalischen Farbenreichtum uns in dieser Oper die meiste Freude bereitet, die wichtigsten Dinge erzählt, wurde von Richard Strauß Humor, Leben und Geist eingehaucht. Dr. Leopold Schmidt

BREMEN: Der große Treffer der Saison blieben bis jetzt „Hoffmanns Erzählungen" des alten Rattenfängers Offenbach, die ja trotz aller feinpikanten Reize der Musik und des Textes doch nur ein oberflächliches Pariser Theaterkunststück sind ohne tieferen Sinn. Aber die Barkarole grassiert in der Stadt; wir im Norden kriegen auch die Kinderkrankheiten der Kunst meist um einige Jahrzehnte später als der unvorsichtigere Süden. — Im übrigen lebt die Oper von der Arbeit früherer Jahre. Besonders der „Ring des Nibelungen", der bereits zum zweitenmal erschien, zehrt unter E. Pollaks geistvoll-energischer Leitung von dem wohlverdienten, volkstümlichen Erfolg am Schluß der vorigen Saison. Dabei wird leider das „Rheingold" dem zerstreuungsbedürftigen Publikum zuliebe durch eine Pause zu einem gewöhnlichen Opernabend gedehnt und zerstückt. Dasselbe geschieht neuerdings auch wieder mit dem „Fliegenden Holländer", der bis dahin eine der abgerundetsten

und innerlich konzentriertesten Vorstellungen unserer Oper war. Dr. Gerh. Hellmers

DARMSTADT: Die letzten Theaterwochen brachten außer einigen über dem Durchschnitt stehenden Aufführungen von „Lohengrin" und „Götterdämmerung", „Fidelio" und „Evangelimann", in denen sich unser Heldentenor Heinrich Spemann besonders rühmlich hervortat, und außer der Wahrnehmung, daß d'Alberts „Tiefland" hier eine der beliebtesten Repertoireopern geworden ist, nichts besonders Bemerkenswertes. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf die Première von Puccini's „Madame Butterfly", die am Geburtstage des Landesherrn erstmalig auf unserer Hofbühne in Szene ging und rasch hintereinander mehrere Wiederholungen erlebte. Die Oper fand auch hier bei Publikum und Kritik eine sehr geteilte Aufnahme. Uns hat sie, von dem ebenso langweiligen wie brutalen Sujet des Librettos abgesehen, trefflich gefallen, wenn man sich auch an die Mischung des exotisch-japanischen Kolorits der Musik mit dem für die Jungitaliener charakteristisch gewordenen Stil natürlich erst gewöhnen muß. Der Orchesterpart enthält jedenfalls eine Fülle von Klangzauber, und in der intimen Schönheit und Zartheit der Stimmungsmalerei ist Puccini unbestrittener Meister. Die Oper erschien hier in einem ungemein prunk- und stimmungsvollen Rahmen und in einer bis ins kleinste Detail des japanischen Milieus stilgetreuen szenischen Ausstattung. Um die Aufführung machten sich neben dem von Hofrat de Haan geleiteten Orchester in erster Linie Ida Salden als gesanglich wie darstellerisch gleich hervorragende Butterfly und Otto Wolf als stimmfrischer Linkerton verdient.

H. Sonne

DRESDEN: Das einzige bedeutende Vorkommnis in der Berichtszeit war die Erstaufführung des Eugen d'Albertschen Musikdramas „Tiefland", auf das man nach den günstigen Berichten von auswärts sehr gespannt war. Um so mehr empfand man eine gewisse Enttäuschung über das Werk, das zwar zweifellos zahlreiche Einzelschönheiten enthält, aber im ganzen doch mehr interessant als herzerwärmend ist. Vor allem halte ich die Art, in der d'Albert hier die Singstimmen behandelt, für wenig glücklich. Er erhebt zum Prinzip ein wenig ausdrucksvolles Parlando, das ein Mittelding zwischen dem Seccorezitativ alten Stils und dem modernen Sprechgesang darstellt, ohne die leichte Beweglichkeit des ersteren und die melodische Führung des letzteren zu haben. Der Schwerpunkt der Musik zu „Tiefland" liegt im Orchester, wo Erfindung und Klangschönheit sowie eine charakteristische Tonmalerei das Ohr bestechen. Die Aufführung unter v. Schuchs Leitung mit Annie Krull und den Herren Burrian, Perron, Plaschke und Erwin in den Hauptrollen verhalf dem Werke zu einem weit stärkeren und herzlicheren Erfolg, als es nach seinen dramatisch-musikalischen Eigenschaften hätte beanspruchen können. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Seit Jahr und Tag eine Zierde unserer Oper, kamen auch diesmal die „Meistersinger" wieder zu genußbietender Wiedergabe. Besonders eindrucksvoll gab dabei (mit Gustav Waschow alternierend) Alfons Schützendorf den Hans Sachs. Als Eva gastierte gelegentlich Eva Hencke aus Krefeld. Im „Lohengrin" ersang sich Fritz Bischoff den Anstellungsvertrag für die kommende Spielzeit und trat gelegentlich Anna Kaltenbach als Ortrud auf. Auch als Tannhäuser errang sich Bischoff einen großen Erfolg. Der „Ring des Nibelungen" bescherte, gut gegeben, die vorzügliche Sieglinde von Elsa Breuer und das Engagementsgastspiel Eugen Alberts als Mime. Dann kam als Neuheit in sorgfältiger Einstudierung „Der Pfeifertag" von Schillings unter Fröhlichs Leitung heraus, ohne jedoch seine Lebensfähigkeit im Repertoire zu beweisen. Viel Begeisterung entfachte endlich das Gastspiel von Sigrid Arnoldson als Mignon und Traviata.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Francesco d'Andrade sang den Don Juan und hatte damit, wie immer, großen Erfolg. Zum Gedächtnis Glucks wurde „Orpheus und Eurydike", von Albert Coâtes musikalisch, von Georg Thoelke szenisch sorgfältig vorbereitet, mit Claudia v. Radkiewicz (Orpheus) und Vali von der Osten (Eurydike) gegeben und gegenüber den perversen Stoffen wie der komplizierten Tonsprache modernster Opern als wahre Wohltat empfunden. In Puccini's „Tosca", die neben krassen Theatereffekten viel melodisch Schönes und einschmeichelnd Instrumentiertes enthält, bot Margarete Kahler in der Titelpartie eine ihrer besten Leistungen, während Julius Kiefer den Scarpia fein charakterisierte. Außerdem erfuhren „Freischütz", „Cavalleria", „Bajazzo", „Das goldene Kreuz", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Der fliegende Holländer" und „Die Meistersinger" vorzügliche Aufführungen; die „Meistersinger"-Aufführung zeichnete sich unter dem sehr begabten Coâtes durch eine hervorragende Orchesterleistung aus.

Ferdinand Schemensky

GRAZ: Bela von Ujj's Oper „Der Müller und sein Kind" (Text nach Raupach von K. Schreder und Robert M. Prosl) hatte bei ihrer Uraufführung einen „Gemüts-" oder Tränenerfolg. Die Textdichter haben die alte theaterwirksame Gespenstergeschichte ein wenig moderner und möglicher gemacht, Bela von Ujj hat dazu eine Musik geschrieben, die von schöner Begabung zeugt, wo sie volkstümlich ist, aber wenig Klarheit und Geschick zeigt, wo sie „Drama" werden will. — Bemerkenswert war ein fünf Abende währendes Gastspiel Carl Jörns. — Von sozialer Wichtigkeit ist ein sieben Werke umfassender Lortzing-Zyklus, der durch besonders billige Preise — ein Sperrsitz ist um 21 Heller erhältlich — den Meister der volkstümlichen deutschen Spieloper wahrhaft volkstümlich macht. Dr. Ernst Decsey

HAMBURG: Eugen d'Albert ist bisher in seiner Laufbahn als Komponist in bemerkenswerter Abwechselung von den schwarzen und den heiteren Losen begleitet worden. Das gibt seiner schöpferischen Existenz den Anschein des Unsteten, seinen Erfolgen den Verdacht des Zufälligen. Auch diesmal ist auf den großen und geräuschvollen Erfolg des „Tiefland": ein Mißerfolg gefolgt: „Tragaldabas". Nicht gut anders denn als Mißerfolg kann man

das Ergebnis dieser neuen Oper bezeichnen, mag auch immerhin die kritische Untersuchung dabei sehr bald feststellen, daß zum kleineren Teil die Schuld dem Komponisten, zum weitaus größeren dagegen dem Textdichter zuzuschieben ist. Dieser Misserfolg hat allgemein überrascht, denn man hatte sich, trotzdem d'Albert mit dem pathetischen „Tiefland" seinen bisher größten Schlager erzielt hatte, gerade von einer komischen Oper aus seiner Feder etwas Besonderes versprochen, nicht etwas besonders Originelles vielleicht, denn schon die „Abreise", auf die man diese Hoffnungen gründete, zeigte sich in starker Abhängigkeit vom Stile Peter Cornelius', aber man hatte immerhin geglaubt, daß d'Albert in diesem Stile auch ein abendfüllendes Werk nicht übel glücken werde. Rudolf Lothar hat die in Paris ausgangs der 40er Jahre mit Glanz durchgefallene und in einem heftigen Theaterskandal begrabene „Tragaldabas"-Komödie von Vacquerie als Libretto zu einer komischen Oper geeignet erachtet. Das war wohl ein Fundamentalirrtum, denn wenn auch Lothar selbst allerlei Sympathieen für diesen mehr grotesken als lustigen, mehr bissigen als humorvollen Stoff haben mochte, so konnte er darum doch kaum voraussetzen, daß heutzutage die gewagte Komödie in der Allgemeinheit auf stärkere Teilnahme treffen könne. Im Gegenteil, es ist immer noch eher möglich, daß damals in Paris die Tendenz dieser bitteren Satire verständnisvolle Zuhörer fand; wir aber, die wir nicht so recht wissen, wen und was Vacquerie mit seinen beleidigenden Anzapfungen geißeln wollte, wir können erst recht kein Verhältnis zum „Tragaldabas" gewinnen. Mehr als bedenklich mutet uns vor allem der Schluß an: die Affenwerdung des Menschen. Es ist ziemlich gleichgültig, durch welche Vorgänge es dahin kommt, daß Tragaldabas sich gleichsam entmenscht und vor unseren Augen zum Tier herabsinkt. Diese Tatsache allein hat etwas so infam Beleidigendes und Entwürdigendes, daß man das Publikum durchaus begreift, das da nicht mehr mitging. Übrigens ist auch sonst der Lotharsche Text recht mäßig, ungeschickt im Aufbau, trivial in der Sprache und vor allem rücksichtslos gegen den Musiker, der ihn komponieren sollte. D'Albert wurde so von vornherein auf eine schiefe und gefährliche Bahn gedrängt. Er, der vielleicht eine glänzende feine komische Oper hätte schreiben können, mußte die Musik zu einer Burleske liefern. Er hat das immerhin noch mit außerordentlichem künstlerischen Anstand besorgt. Seine Musik ist geistreich, witzig und voll sprühender Laune. Nur zeigte sich an ihr doch auch, daß ein noch so glänzender instrumentaler Witz allein nicht ausreicht, ein abendfüllendes Werk zu tragen. Anfänglich amüsiert man sich köstlich über all die Scherze und Pointen, die der Komponist dem Orchester in den Mund und in die Hände legt; man empfindet ein richtiges Behagen gegenüber der so ungemein amüsanten thematischen Arbeit, die d'Albert Gelegenheit zu immer neuen Verulkungen und Grimassierungen des Tragaldabas-Motives selbst gibt. Aber allmählich erlahmt doch das Interesse am Witz, und wir sehnen uns nach musikalischer Substanz: nach Melodie, nach Einfällen, und hierin versagt diesmal d'Albert ziemlich völlig. Sehr wählerisch ist er ja nie gewesen, aber so wenig wählerisch wie diesmal war er sonst doch nicht. Seine Liebeslyrik insbesondere bevorzugt einen fatalen Salonstil. Dank der formalistischen Gewandtheit des Komponisten läßt sich die Partitur im ganzen ziemlich flüssig an, aber zugleich merkt man auch, daß es sich d'Albert eben wegen dieser seiner formalistischen Geschicklichkeit recht leicht macht. Nur so ist es ja schließlich auch möglich, daß er in so kurzer Zeit bereits neun Opern herausbringen konnte. Die hiesige Aufführung unter Gustav Brechers Leitung war im vokalen Teil zwar nicht allerersten Ranges, aber immerhin nicht etwa so schlecht, daß man den Mißerfolg auf sie hätte zurückführen können, denn die Hauptsache, die Orchesterleistung, war brillant, und auch der Träger der Titelrolle, Robert vom Scheidt, bot eine Leistung, die anderwärts kaum wird überboten werden können.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Während das Fach des ersten Bassisten der Oper noch für nächste Spielzeit mit dem beliebten Louis Bauer trefflich besetzt ist, sind, einigermaßen befremdend, Engagementskandidaten als Gäste erschienen. Alfred Stephani von Darmstadt zeigte Begabung, aber keineswegs genügende Qualitäten als Mephisto und Daland, während als Sarastro und Landgraf (Tannhäuser) Carl Giesen von Nürnberg, ohne gerade zu imponieren, weit besser abschnitt. Der als Tannhäuser einspringende Robert Schirmer von Dortmund zeigte sich gesanglich völlig ungenügend, darstellerisch aber bot er eine Karikatur von fataler Wirkung.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Als Novität brachte die Oper während des alljährlich stattfindenden Gastspieles von Wilhelm Herold Massenet's „Werther", ein Werk, das nicht tiefer interessieren konnte, vom Publikum aber sehr freundlich aufgenommen wurde. — Nach einer längeren matten Zwischenpause hat die Oper sich neulich zur Wiederaufnahme des „Ring des Nibelungen" ermannt (nur „Rheingold" fehlt noch immer auf unserer Bühne). Das Unternehmen erwies sich recht lohnend, da das Haus bei jeder Vorstellung sehr gut besetzt war. Der Vorführung fehlte es an Glanz und Schwung, dagegen war sie tüchtig und zuverlässig. Hauptdarsteller: Frau Bruun, Frl. Krarup-Hansen, die Herren Cornelius und Nissen.

William Behrend

LEIPZIG: Die neueste italienisch-japanische Paraphrasierung des alten Wahrwortes „die Liebe ist des Weibes Leben, im Leben des Mannes aber nur eine Episode", wofür Giacomo Puccini's musikalische Tragödie „Madame Butterfly" wohl gelten kann, ist nun auch hier zur Aufführung gelangt und hat trotz des unverkennbar lokalkoloristisch-konstruktiven Charakters der Puccinischen Musik mit dem wahrhaft rührenden Herzensdrama der hingebungsvoll liebenden, treu hoffenden und heroisch entsagenden kleinen Japanerin ziemlich lebhaftes Interesse und vom zweiten Akt ab auch innige Anteilnahme erweckt. Die von Kapellmeister Hagel und Oberregisseur v. Wymétal bestens

einstudierte und inszenierte und von der Direktion mit einem neuen schwarz-silbernen Bühnenvorhang und ganz prächtigen Bühnenbildern des Hafens von Nagasaki und des auf blumiger Höhe belegenen Liebes- und Sehnsuchtsnestchens der Geisha ausgestattete Aufführung der Novität mutete gut-künstlerisch an. Bei entsprechender Besetzung aller Partieen taten sich besonders Jane Osborn-Hannah als Butterfly, Frl. Stadtegger als Dienerin Suzuki, Herr Urlus als Marineleutnant Linkerton und Herr Kase als amerikanischer Konsul mit gesanglich und schauspielerisch fesselnden Leistungen hervor. Arthur Smolian

LONDON: Die italienische Opernsaison in Covent Garden ist am 30. November zum Abschluß gelangt und hat namentlich in der zweiten Hälfte einen überaus glänzenden Erfolg errungen, der hauptsächlich auf das Konto des neuen „Sterns" Luisa Tetrazzini zu setzen ist. Während der acht Wochen kamen „La Bohême", „Pagliacci", „La Tosca", „Traviata" und „Cavalleria" je fünfmal, „Aida", „Lucia" und „Madame Butterfly" je viermal und „Don Giovanni", „Faust", „Giaconda", „Germania" und „Rigoletto" je zweimal zur Aufführung. Die Leistungen waren durchweg sehr gut und die Häuser fast regelmäßig, namentlich seit dem Auftreten der Tetrazzini, bis auf den letzten Platz ausverkauft. Gleich nach den Feiertagen zieht die Carl Rosa Company für eine dreiwöchentliche Saison ein, und dann kommen die zwei Aufführungen vom „Ring des Nibelungen" in englischer Sprache unter Dr. Hans Richters Leitung an die Reihe, für die heute schon alle Logen und Sitzplätze ausverkauft sind. A. Z.

MANNHEIM: Den Höhepunkt im bisherigen Opernbetriebe bildete die erste diesjährige Aufführung der „Ring"-Dramen unter Leopold Reichweins geistvoller Leitung. Die Auffassung im ganzen wie die Ausarbeitung des Orchesterparts im einzelnen ließen den gewiegten Wagnerkenner und feinsinnigen Interpreten erkennen, der zu gestalten versteht, die Singstimmen nicht bedrängt, das Orchester aber ausgiebig heranzuziehen weiß, wo dieses das Wort hat. Gerade in orchestraler Hinsicht stand dieser „Ring"-Zyklus auf imposanter Höhe. Die beiden Siegfriede sang Modest Menzinsky von der Stockholmer Oper, ein junger, stimmbegabter und sehr intelligenter Künstler, den Intendant Dr. Hagemann unserer Bühne als Heldentenor zugedacht hatte, da Gustav Bergmann stimmlich leider nicht genügt. Der erste Siegfried des Gastes war eine Prachtleistung in jeder Beziehung, der zweite und sein Rhadames wurden von einer ganz leichten Indisposition ein wenig beeinträchtigt; den Mannheimern aber — außer dem Intendanten hat auch die städtische Theaterkommission mitzureden — war dieser Sänger zu teuer. Als Brünnhilde bot Ellen Gulbranson eine sehr beachtenswerte gesangliche wie dramatische Darstellung, ohne durch besondere Frische oder Impulsivität zu überraschen. K. Eschmann

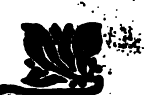
STUTTGART: Wagners „Ring", zu dem man 16 Stunden vor Kassenöffnung billige Plätze ersteht, hatte an allen vier Abenden einen schwungvollen, teilweise großen Zug, der dem Wollen und Können einheimischer und auswärtiger Kräfte, vor allem aber hinsichtlich des Zusammenwirkens dem beherrschenden Dirigenten, Dr. Obrist, zu verdanken war. Das Orchester, obwohl mit akustischer Ungunst kämpfend, spielte in allen Gruppen außerordentlich plastisch, sicher und hingebungsvoll. In wichtigen Einzelheiten trat Obrists verständnisvolle, innige Begeisterung für den Bayreuther Meister klar zutage. Als Wotan gab sich Julius Neudörffer ganz andere Mühe als bisher, und zwar mit gutem Erfolg. Die Brünnhilde von Katharina Senger-Bettaque war eine imponierende Leistung. Den Siegfried sang Alois Pennarini aus Hamburg heldenhaft und mit gewinnender Natürlichkeit, namentlich in der „Götterdämmerung", wo er viel Eigenes gab, was man sonst nicht hört. Ein guter Alberich war Joachim Kromer aus Mannheim; nicht weniger tüchtig unser Decken als Mime. Holms Fasolt und Hagen, Weils Gunther waren prachtvoll. Elisa Wiborg sang Freia, Sieglinde und Gutrune, Johanna Schönberger die Erda, Helene Hieser Fricka und Waltraute, Oscar Bolz den Siegmund. Ein Zwischenfall (kleiner Brand auf der Bühne) am Schluß des Werkes vermochte den Gesamteindruck nicht mehr zu trüben. Dr. Karl Grunsky

WARSCHAU: Nach „Salome" und „Jadwiga" bewegte sich der Spielplan wieder in alten Gleisen: „Aïda", „Cavalleria", „Troubadour", „Bajazzi", „Rigoletto" und „Halka" (Moniuszko). Nur die, hauptsächlich was die orchestrale Ausarbeitung betrifft, nicht gut vorbereitete „Walküre" mit Bandrowski (Siegmund), Frau Korolewicz (Sieglinde), Schipanek (Brünnhilde), Dr. Zanilowski (Wotan) und Frau Oleska (Fricka) bildete eine Ausnahme in dem vorwiegend italienischen Repertoire. — Die Gastspiele des bekannten Baritonisten Titta Ruffo werden sehr stark besucht; in „Rigoletto", „Hamlet" und „Dämon" hat er großen Erfolg erzielt. Als Kapellmeister zeichnet sich besonders Arturo Vigna aus. H. v. Opieński

WIESBADEN: Als erste Novität brachte die Hofoper Eugen d'Albert's „Tiefland". Wäre der Text so wahrheitsvoll überzeugend, als er kraß und aufregend ist, wäre die Musik so ursprünglich, als sie malerisch und phantasievoll ist, die Oper (denn von einem „Musikdrama" kann bei der psychologisch unzulänglichen Lotharschen Dichtung gar keine Rede sein) müßte als ein Meisterwerk angesprochen werden. Aber auch als das Werk eines Meisters, eines in seiner Kunst äußerst gewandten und hochbegabten Meisters, hießen wir „Tiefland" willkommen. Hensel als Wolfstöter Pedro war vortrefflich, wie denn die Oper unter Mannstädts Leitung eine glänzende Wiedergabe erfuhr. Der anwesende Komponist wurde vom Publikum lebhaft gefeiert. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Für Karl Panzner war es ein gewagtes Stück, auf das Programm des fünften Konzertes außer Schuberts h-moll Symphonie Beethovens Neunte zu setzen. Indessen brachte der gute Erfolg wieder den Beweis, daß ein energischer Dirigent die Leistungsfähigkeit eines



Orchesters in verhältnismäßig kurzer Zeit bedeutend zu heben und zu steigern vermag. Wenn auch, namentlich in den Holzbläsern, noch nicht alles ging, wie es sich der Kapellmeister wohl gewünscht hat, das ganze war doch eine anerkennenswerte Tat des Mozart-Orchesters; der architektonische Aufbau der Sätze kam klar heraus. Für das Finale war die Königliche Chorschule, verstärkt durch Mitglieder des Opernchores (Hugo Rüdel) gewonnen worden, deren jugendfrische Stimmen durch musikalische Sicherheit erfreuten. Weniger glücklich war das Soloquartett mit Tilly Cahnbley-Hinken, Gina Götz, Leo Gollanin und Louis Fröhlich besetzt; namentlich der Tenor erwies sich als ungenügend. Das Schubertsche Werk gelang ganz vortrefflich, selbst die Holzbläser klangen hier geschmeidig und feingefärbt. — Das fünfte Nikisch-Konzert war zu einem Beethovenabend gestaltet: Ouvertüren zu Coriolan und zur Leonore (No. 3), c-moll Symphonie, dazwischen das Klavierkonzert G-dur mit Leopold Godowsky am Bechstein. Von allen Beethovenschen Werken liegt dem Pianisten dieses G-dur Konzert vielleicht am besten; der zarte, weiche Stimmungsgehalt der ersten beiden Sätze, der Humor im Finale kamen bei der tadellos sauberen Technik, dem durchsichtigen Spiel denn auch aufs glücklichste heraus. In den beiden Kadenzen, die sich der Spieler selbst gesetzt hatte, frappierten ein paar geistvolle Themenkombinationen. Nikisch dirigierte auch Beethoven mit gewohnter Eleganz; in der Leonoren-Ouvertüre erhob er sich sogar zu ungewohntem Schwung. — Siegfried Ochs mit seinem Philharmonischen Chor hat anfangs Dezember mit einer ganz herrlichen Aufführung der Bachschen h-moll Messe das 25jährige Jubiläum seiner Dirigententätigkeit gefeiert. Wie alles wirklich Bedeutende sich aus scheinbar unbedeutendem Keime erst allmählich weiter entwickelt, wenn seine Wurzeln fester und tiefer ins Erdreich greifen, so ist es auch mit dem Philharmonischen Chor gegangen. Anfangs waren es nur wenige Damen und noch weniger Herren, die mit Siegfried Ochs am Klavier in einer Familie privatim musizierten. Es fanden sich dann nach und nach mehr Teilnehmer, und so konsolidierte sich ein „Ochsscher Gesangverein", der 1883 zum ersten Male öffentlich in einem Wohltätigkeitskonzert mitwirkte. Es würde zu weit führen, diesem neuen Verein von Schritt zu Schritt, wie er wuchs und erstarkte, zu folgen. Jetzt steht er, groß und tatkräftig, ganz im Mittelpunkt des Berliner Musiklebens. Zugeschnitten ist der Philharmonische Chor — wie er sich fünf Jahre nach seiner ersten Konstituierung nannte — durchaus auf die Person seines Dirigenten, dem das Glück zuteil wurde, daß ein Meister wie Hans von Bülow für ihn Interesse faßte. Siegfried Ochs hat alle Eigenschaften, die zusammen zu einem Dirigenten gehören: ein feines Ohr, Energie, Wagemut, Schwung der Auffassung, Unermüdlichkeit in der Arbeit, um ein Werk, wie es ihm in der Phantasie vorschwebt, möglichst vollendet herauszubringen. Dazu hat er eine Freiheit des Geistes, die ihn unabhängig von allem Cliquenwesen erhält. Mit gleicher Liebe bringt er ältere Chormusik, wie die von Haydn, Händel, Bach, aber auch Neues und Neustes. Hugo Wolf, Bruckner, Brahms, Max Bruch, Richard Strauß, Arnold Mendelssohn, Hector Berlioz' „Großes Requiem", Liszts „Christus" und „Missa choralis", Edgar Tinel's „Franziskus", kurz, Musik jeder Richtung hat er mit seinem Chor studiert und dem Berliner Publikum vorgeführt. Zu seinen Glanzleistungen gehörten u. a. wiederholte Aufführungen der Mendelssohnschen „Walpurgisnacht", des „Deutschen Requiem" von Brahms, der „Neunten" Beethovens. Vor allem aber pflegt er Meister Bach, von dem er eine stattliche Reihe Kantaten zum Teil zum ersten Male bei uns einführte, dessen h-moll Messe er alljährlich bringt, immer feiner, intimer ausgearbeitet, immer gewaltiger in den großen Chören, wie dem Sanctus, dem Credo, dem Confiteor. Siegfried Ochs geht in seiner Tätigkeit als Dirigent völlig auf, ihm ist es ein Lebenszweck geworden, den von ihm geschaffenen Chor auszubilden, ihn auf der Höhe der erreichten Leistungsfähigkeit zu erhalten. Er wirkt zurzeit in voller Kraft und Frische unter uns, und viel Schönes ist noch von ihm als Leiter des Vereins zu erwarten. Unvergeßlich herrlich und schön war die h-moll Messe in dem Jubiläumskonzert; auch jeder der Solisten tat seine volle Schuldigkeit: Anna Kämpfert im Sopran, Therese Behr-Schnabel im Alt, Felix Senius im Tenor, Putnam Griswold im Baß. Es war einer der schönsten Musikabende, die ich in meiner langjährigen Tätigkeit als Musikreferent erlebt habe. E. E. Taubert

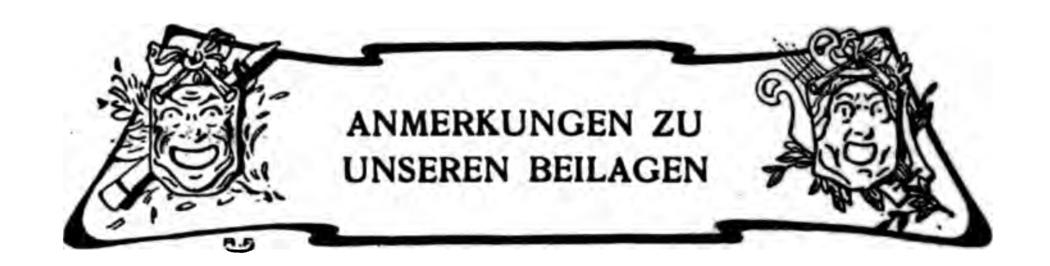
Das sich mit Recht großer Beliebtheit erfreuende Klingler-Quartett brachte zwischen Brahms' c-moll und Beethovens D-dur das neue Streichquartett in Des-dur von Ernst von Dohnanyi zur sehr erfolgreichen ersten Aufführung, ein Werk, das noch mehr wie sein jüngerer Bruder in A-dur als eine wesentliche Bereicherung der Kammermusikliteratur anzusehen ist. In der äußeren Form von der gewohnten etwas abweichend, bringt es Gebilde einer ungemein reichen originellen Phantasie, die durch Brahmsschen Einfluß geläutert und durchaus modern angehaucht ist. Nichts weniger als dies ist ein gut gearbeitetes, den Einfluß der Klassiker Takt für Takt verratendes Streichquartett von Heinrich van Eyken in c-moll, das den Mittelpunkt des von diesem Künstler veranstalteten Kompositionsabends bildete und von dem Dessau-Quartett mit vieler Hingebung gespielt wurde. Mehr Anregung boten die mancherlei Lieder van Eykens, für die, wie schon so manchmal, Tilly Koenen mit ihrer großen Kunst und ihren herrlichen Stimmitteln eintrat. — Sehr genußreich verlief das zweite Konzert der von Adalbert Gülzow begründeten Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle: das Divertimento No. 11 von Mozart für Streichquintett, Oboe (Herr Flemming) und zwei Hörner enthielt reizende Rokokomusik; des jungen Richard Rößler hier schon bekannte Sonate für Flöte und Klavier, der sich Emil Prill und Arthur Egidi bestens annahmen, begegnete man gern wieder einmal, ebenso Schuberts Oktett, zumal es sehr klangschön vorgetragen wurde, und das Zusammenspiel keinen Wunsch unerfüllt ließ. — Die Herren

Georg Schumann, Halir und Dechert haben an Stelle des auseinandergegangenen Trios Barth, Wirth und Hausmann jetzt den großen, für die Kammermusik nicht gerade sehr geeigneten Saal der Philharmonie bezogen und zunächst einen gelungenen Beethoven-Abend (Trios op. 97 und 70 No. 1, sowie Kreutzer-Sonate) veranstaltet. — Richard Burmeister, einer der überzeugtesten und tätigsten Anhänger Liszts, trug eine Reihe von dessen Klavierkompositionen und Transkriptionen, vor allem die große h-moll Sonate, in imponierender Weise vor. — Der Geiger Willy Lang veranstaltete ein Konzert mit dem Mozart-Orchester, das ein junger Künstler Dirk Fock mit viel Verständnis leitete; auch die mitwirkende Altistin Vally Fredrich erzielte mit zwei etwas zu stark instrumentierten Gesängen van Eykens einen hübschen Erfolg; dem Konzertgeber aber blieb dieser vorenthalten, da er gar zu unrein spielte und u. a. ein zu extravagantes Konzert von Frank Donnell vortrug. — Margarete Rawack, eine junge Geigerin, die von dem Philharmonischen Orchester begleitet wurde, hatte sich mit der Romanze aus Joachims ungarischem Konzert und vor allem mit Bruchs drittem Konzert Aufgaben gestellt, denen sie weder in technischer noch geistiger Hinsicht gewachsen war. — Mischa Elman, der etwas weniger selbstbewußt auftreten sollte, bot mit Spohrs Gesangsszene und Sindings a-moll Suite hocherfreuliche Leistungen. — Einen günstigen Eindruck hinterließ auch wieder Florizel von Reuter, besonders mit Ernsts fis-moll Konzert. Beide jungen Künstler spielten nur mit Klavierbegleitung, ebenso auch die temperamentvolle Geigerin Eugenie Konewsky, die in der Kantilene schönen großen Ton entwickelte, während das Passagenwerk an Wohlklang verlor.
Wilhelm Altmann

„Auffallen" ist die Losung, — auffallen um jeden Preis. Man kommt uns mit acht Beethoven-Abenden (Risler), oder man setzt die Welt mit fünf eigenen Konzerten in Erstaunen. Was Gottfried Galston dazu veranlaßte, ist nicht verständlich. Die Leistung stand absolut nicht im Verhältnis zur Aufgabe bzw. zum eigentlichen künstlerischen Vermögen. Quantitäten ergeben noch lange keine Qualitäten. Braucht's fünf Abende, um uns zu beweisen, daß man nur ein Fleißmann, aber kein Talent höherer Ordnung ist? Galston hat Charakter. Er hat Energie, zähe Ausdauer und hat viel geübt und viel gelernt. Er behandelt das Instrument besser als früher und ist im Dynamischen feiner, differenzierter geworden. Aber er gehört zu den Unproduktiven, zu den musikalisch Minderbegabten, deren instrumentelle Reize für den Mangel an künstlerischem Gehalt nicht zu entschädigen vermögen. Es geht in der Kunst wie im Leben: wer „Rot auflegt", verzichtet auf die Natur! Im einzelnen litten der Bach- wie der Beethoven-Abend an jeglichem Feingefühl für Formenkunst und Stil. Brahms war der Schlimmste. Hier trat notorische Unfähigkeit zutage. Von Chopin hörte ich sämtliche Etüden, teils in eigensinniger, teils in geradezu unmöglicher Ausführung. Selbst die Technik war nicht einwandsfrei. Der Ton ist ebenfalls noch minderwertig, weil dünn und kalt. Zu den unkünstlerischen Dingen sind zu rechnen: das starre Metronomisieren, das leidige Betonen der Gruppenakzente bei Skalen und Passagen, das Anhacken der ersten Taktteile, das Rupfen und Zupfen der Bässe u. dgl. mehr. Einfach scheußlich aber ist die Verzerrung gewisser feststehender Schönheiten und Melismen infolge falscher phrasischer Gliederung und verletzender Deklamation. Was würde die Menschheit wohl sagen, wenn wir à la Galston gruppieren und deklamieren würden: „Fül—lést | wie—dér | Büsch | ünd | Thâl | " usw.? — Über Lamond läßt sich nur Altes und Gutes wiederholen. Von ihm könnte Galston gewisse Geheimnisse architektonischer Formensprache erlernen. — Ignaz Friedmans Technik ist in klanglicher Beziehung zu höchster Vollendung fortgeschritten. Musikalisch gab er sich zu bizarr. Der Lichter und bunten Reflexe, der Töne und „Tönchen" waren zu viele. Peinlich wirkten alberne Kontraste und manierierte rubati. Jedoch der Mann kann etwas und hat etwas. Wollen sehen, wie's ausschlägt.
R. M. Breithaupt

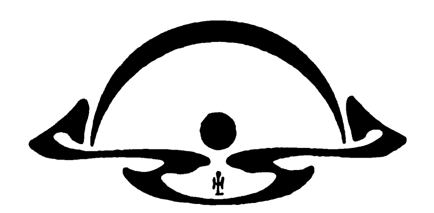
Das zweite der vier von dem Archángelsky-Chor veranstalteten Konzerte, das ich hörte, brachte nur kirchliche Gesänge verschiedener Komponisten, von denen diejenigen aus der eigenen Feder Archángelsky's die melodisch, harmonisch und ausdrucksmäßig wertvollsten waren. Die straffe Disziplin des Chores sprang wieder deutlich in die Augen, und es wurden im Ensemble prachtvolle Klangfärbungen erreicht. Die — etwas hohl klingenden — Bässe mit ihrer phänomenalen Tiefe schossen den Vogel ab. In den Solostellen genügten Sopran und Alt dagegen weniger. Hin und wieder hätte man sich auch die Phrasierung plastischer (in den Linienanfängen z. B.) wünschen mögen. Aber im ganzen wurde doch sehr Treffliches geboten, und Rußland kann sich freuen, diesen Chor und seinen Meister zu besitzen. — Weniger erfreulich war der Klavierabend von Otto Voß. So viel, wie hier geschah, darf man unmöglich im Konzertsaale „patzen". Auch darf man nicht so hetzen, muß im Forte klar bleiben, und in der Appassionata steckt auch einiges mehr, als der Pianist herausholte. Er kann sonst recht viel, aber er spielt viel zu grobkörnig. Vielleicht trägt an allem der tiefe Sitz und das „Von-unten auf-die-Tasten-hinaufkriechen" nicht geringe Schuld.
Alfred Schattmann

Aline Sanden ist eine gewisse, allerdings nicht einwandfreie Herrschaft über ihr Organ zuzubilligen; ihr gelingen Lieder gut, in denen sie kräftig unterstreichen kann. — Berta Bloch-Jahr hat einen lebhaften, temperamentvollen Vortrag, aber sehr schlechte Tonbildung. — Dasselbe gilt von Elisabeth Schumann, nur daß sie ernster angelegt und der stimmliche Verfall nicht soweit vorgeschritten ist, so daß ihr Piano z. B. zurzeit noch sehr hübsch anspricht. — Hella Rentsch-Sauer quälte sich, als ob sie mit Zentnergewichten zu arbeiten hätte. Will sie uns einen Genuß bereiten, soll sie zuerst lernen, ihre Mittel zu beherrschen. — Helene Staegemann behandelt ihre Mittellage sehr gut und meistert das Gebiet des Volksliedes ganz vortrefflich. — Die hübschen natürlichen, allerdings ziemlich ungepflegten Stimmittel Ella Schmückers werden durch ihren Vortrag nur wenig unterstützt.
Richard Hähn



Sämtliche Kunstbeilagen des vorliegenden Heftes sind **Hans Pfitzner** und **Friedrich Klose** gewidmet, die uns beide durch Überlassung bezw. Vermittlung von Vorlagen aufs liebenswürdigste unterstützt haben, wofür wir ihnen auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aussprechen. Einer prachtvollen photographischen Aufnahme Hans Pfitzner's von Gusti Bandau in Berlin folgt die Porträtbüste des Tondichters von dem durch seine großzügigen Monumentalschöpfungen bekannten Bildhauer Hugo Lederer, die seinerzeit auf der großen Berliner Kunstausstellung zu sehen war und deren geistvolle Auffassung Lederer auch auf diesem Gebiet als Künstler von hohem Range zeigt. Daran schließen sich Porträts nach vorzüglichen Photographieen des Ateliers Veritas in München und des Ateliers Hülsen in Berlin. Als Notenschriftprobe Pfitzners bringen wir in Faksimile eine Partiturseite des Liedes „Sonst". — Das treffliche Porträt Friedrich Kloses (von Gebrüder Hirsch in Karlsruhe) stammt aus jüngster Zeit (1905). Auf dem nächsten Blatt sehen wir den Künstler im Arbeitszimmer seines Thuner Heims in Gesellschaft Dr. Hugo Hoffmanns, des Verfassers der „Ilsebill"-Dichtung. Aus diesem Bühnenwerk Kloses bieten wir als Handschriftprobe eine Partiturseite der vierten Szene in Faksimile.

Unsere Musikbeilagen sind das Lied „Michaelskirchplatz" (Carl Busse) für eine Singstimme und Klavier von Hans Pfitzner und der langsame Satz aus dem unveröffentlichten Streichquartett von Friedrich Klose.



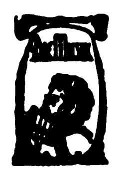
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



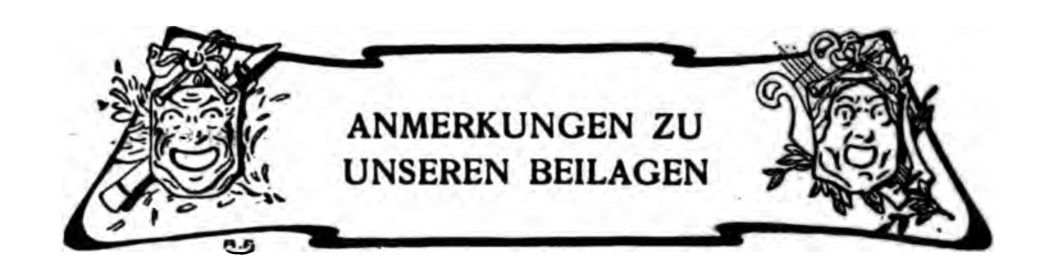


Gusti Bandau, Berlin, phot.

HANS PFITZNER

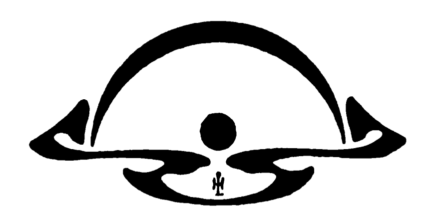


VII.7

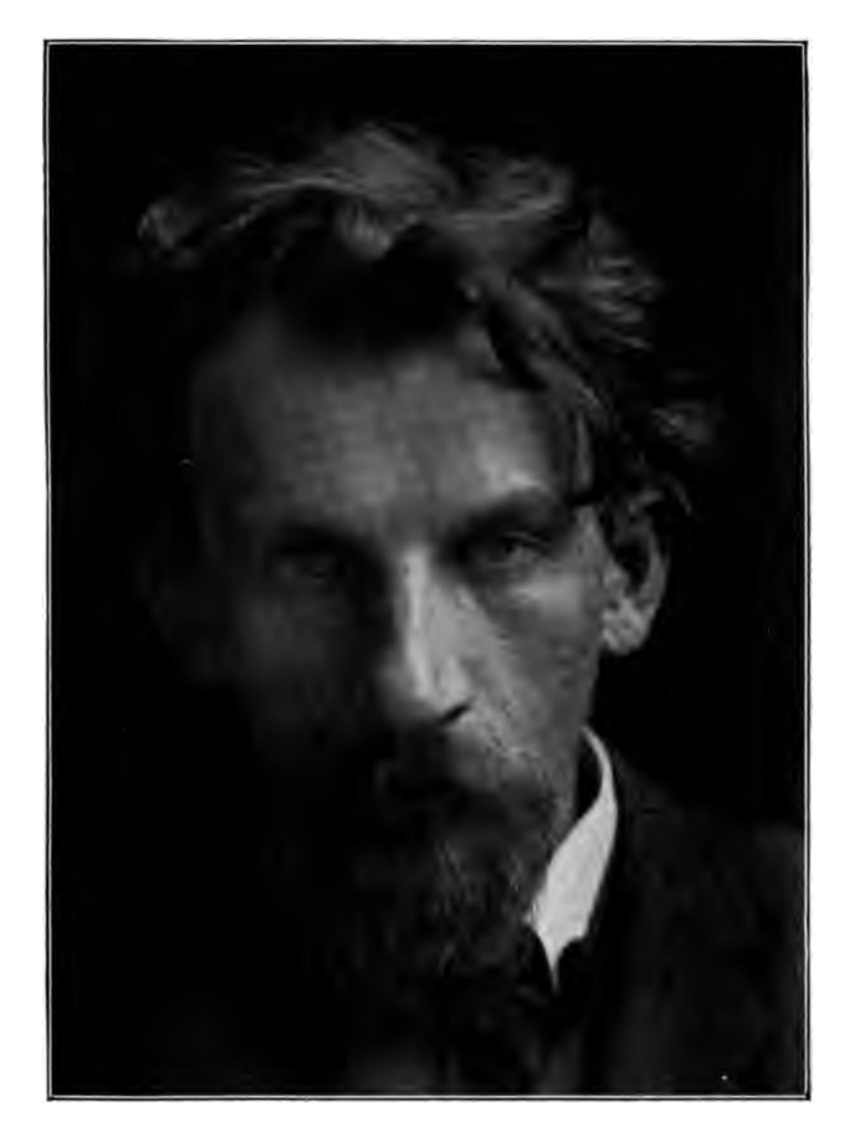


Sämtliche Kunstbeilagen des vorliegenden Heftes sind Hans Pfitzner und Friedrich Klose gewidmet, die uns beide durch Überlassung bezw. Vermittlung von Vorlagen aufs liebenswürdigste unterstützt haben, wofür wir ihnen auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aussprechen. Einer prachtvollen photographischen Aufnahme Hans Pfitzner's von Gusti Bandau in Berlin folgt die Porträtbüste des Tondichters von dem durch seine großzügigen Monumentalschöpfungen bekannten Bildhauer Hugo Lederer, die seinerzeit auf der großen Berliner Kunstausstellung zu sehen war und deren geistvolle Auffassung Lederer auch auf diesem Gebiet als Künstler von hohem Range zeigt. Daran schließen sich Porträts nach vorzüglichen Photographieen des Ateliers Veritas in München und des Ateliers Hülsen in Berlin. Als Notenschriftprobe Pfitzners bringen wir in Faksimile eine Partiturseite des Liedes „Sonst". — Das treffliche Porträt Friedrich Kloses (von Gebrüder Hirsch in Karlsruhe) stammt aus jüngster Zeit (1905). Auf dem nächsten Blatt sehen wir den Künstler im Arbeitszimmer seines Thuner Heims in Gesellschaft Dr. Hugo Hoffmanns, des Verfassers der „Ilsebill"-Dichtung. Aus diesem Bühnenwerk Kloses bieten wir als Handschriftprobe eine Partiturseite der vierten Szene in Faksimile.

Unsere Musikbeilagen sind das Lied „Michaelskirchplatz" (Carl Busse) für eine Singstimme und Klavier von Hans Pfitzner und der langsame Satz aus dem unveröffentlichten Streichquartett von Friedrich Klose.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



Gusti Bandau, Berlin, phot.



VII. 7

HANS PFITZNER





VII. 7

BÜSTE HANS PFITZNERS
von Hugo Lederer



Atelier Veritas, München, phot.



VII. 7

HANS PFITZNER

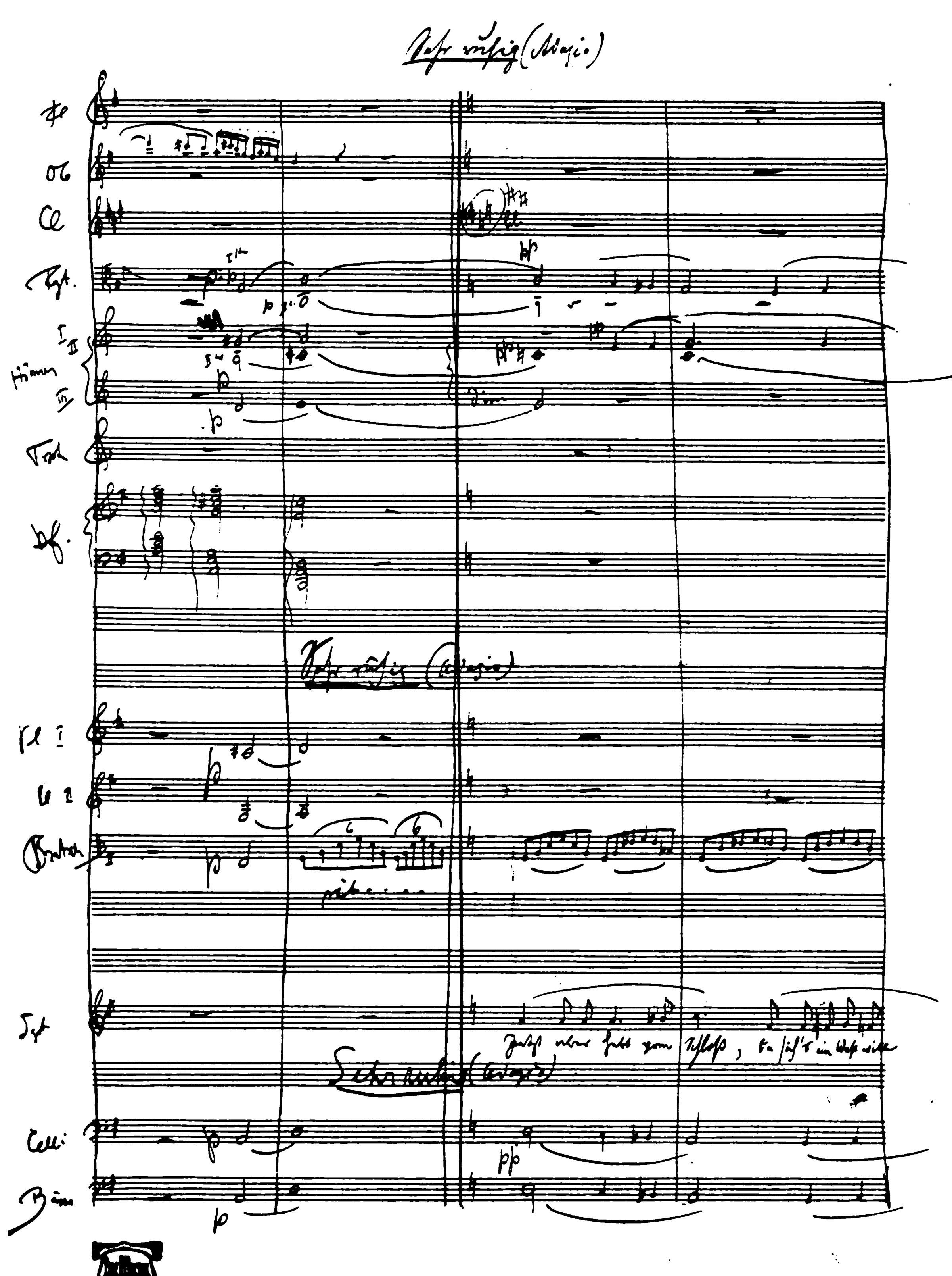


Atelier Hülsen, Berlin, phot.



VII. 7

HANS PFITZNER



VII. 7

EINE PARTITURSEITE DES LIEDES
„SONST“ VON HANS PFITZNER



Gebrüder Hirsch, Karlsruhe, phot.



VII. 7

FRIEDRICH KLOSE



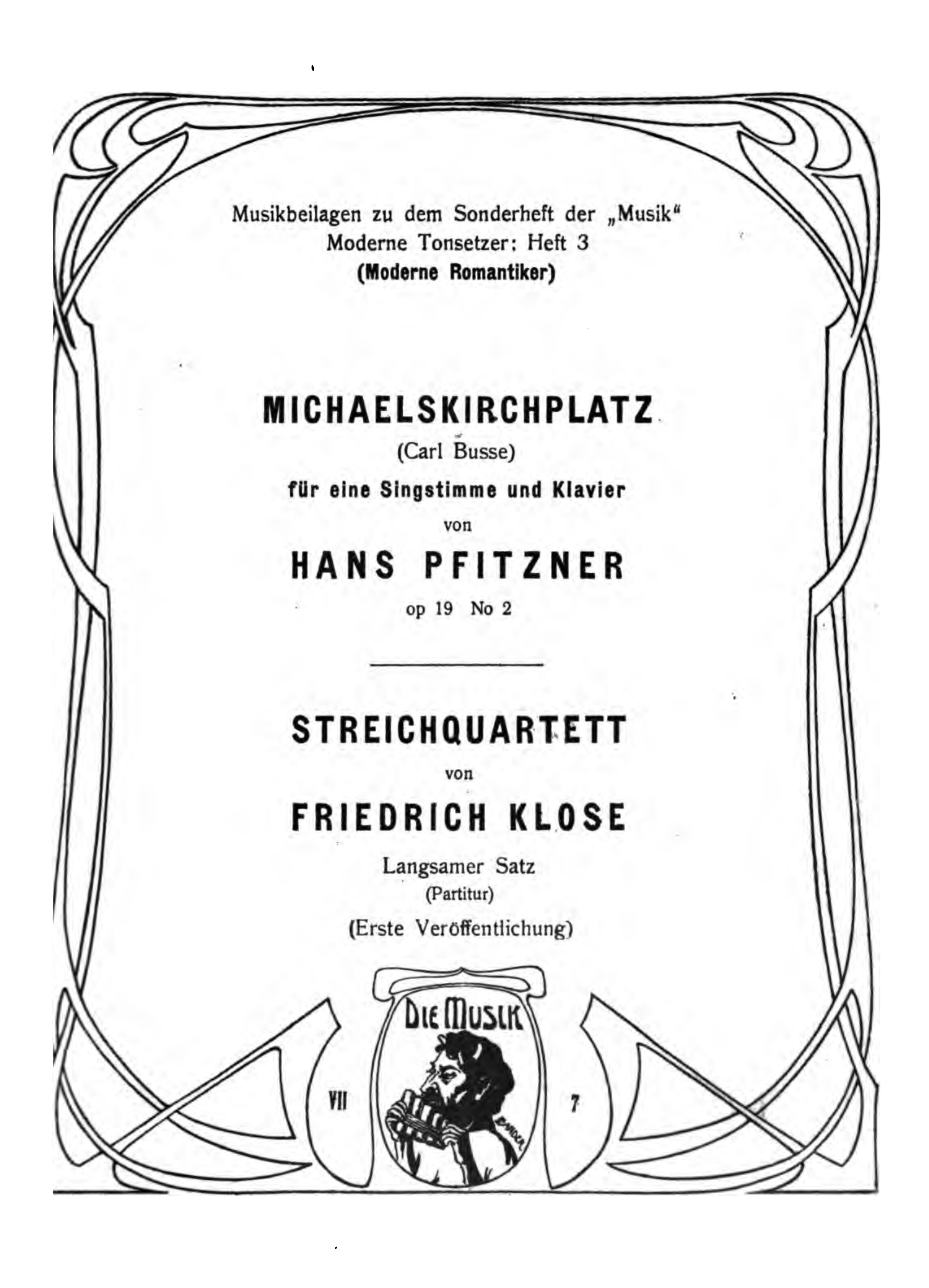


VII. 7

FRIEDRICH KLOSE UND
DR. HUGO HOFFMANN



EINE PARTITURSEITE AUS DER VIERTEN SZENE VON FRIEDRICH KLOSES „ILSEBILL“



Musikbeilagen zu dem Sonderheft der „Musik“
Moderne Tonsetzer: Heft 3
(Moderne Romantiker)

MICHAELSKIRCHPLATZ

(Carl Busse)

für eine Singstimme und Klavier

von

HANS PFITZNER

op 19 No 2

STREICHQUARTETT

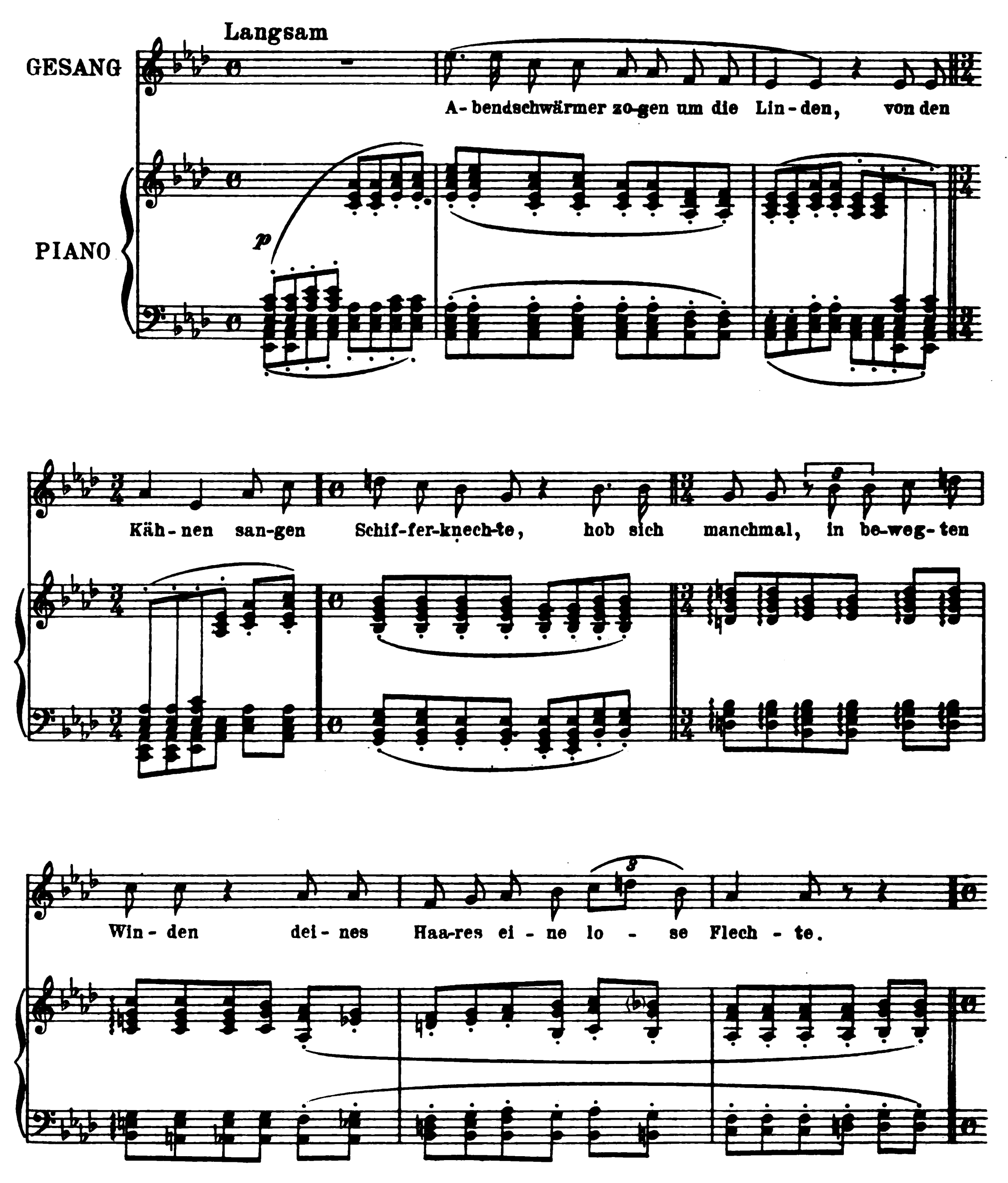
von

FRIEDRICH KLOSE

Langsamer Satz

(Partitur)

(Erste Veröffentlichung)


Langsam
GESANG
A-bendschwärmer zo-gen um die Lin-den, von den
PIANO
p
Käh-nen sang-gen Schif-fer-knech-te, hob sich manchmal, in be-weg-ten
Win-den dei-nes Haa-res ei-ne lo-se Flech-te.


O, wie se - lig dir die Wan - gen
glüh - ten wenn mein Arm den deinen zärt-lich drückte und ich
(p)
dim
pp
p
lä-chelnd von ver-sag - ten Blü - ten im Vor-bei-gehn dir die schön - ste
pflück - te, war die
pp


Welt so still und hei-lig, Lu-ci-e. Und die Bur-schen ü-ber'm Was-ser
pp
cresc.
san- - - gen, Von Sankt Mi-cha-el die Glok-ken
cresc.
f
cresc.
klan- - - gen und wir lä- - chel-ten und
f
p
pp
ff p
dim pp
schwie-gen, Lu-ci-e.
rit.
pp


Adagio ma non troppo
molto espressivo
G Saite
G Saite
cre - - scen - - - - - - do
cre - scen - do ed ac
D Saite
A Saite
celerando
molto rit.
Tempo primo
espressivo


G Saite
poco a poco cre - - - scen - - - do
Un poco animato
legato
ritard.
espressivo



Andante
semplice
un poco rit.
pizz.
pizz.
pizz.
a tempo
an der Spitze
molto tranquillo
espressivo
arco
arco
arco
espressivo
Animato
Misterioso
sul tasto
poco ac - celle - ran - do
sul tasto
sul tasto
sul tasto



u. s. w.

Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



DIE MUSIK

Wenn ich etwas für schön hielt, so daß das Gehör und das Herz nach meiner Meinung zufrieden sein konnten und ich eine solche Schönheit der trockenen Schulfuchserei hätte aufopfern müssen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen.

Joseph Haydn

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 8

Zweites Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



THEORIE DER OUVERTÜRE

von Dr. Carl Mennicke-Glogau

Der kürzlich an der städtischen Oper zu Leipzig neueinstudierte „Fidelio" wurde mit der großen Leonoren-Ouvertüre (No. III) beschlossen, nachdem der Vorhang zum letztenmal gefallen war. Diese Neuerung, die außerhalb Leipzigs schon mehrfach erprobt worden ist, wurde von der Presse mit geringen Ausnahmen als ein mißglücktes Experiment bezeichnet; das Publikum hingegen spendete einmütigen Beifall, bekundete damit freilich nicht, ob sein Jubel dem unvergleichlichen Werke oder dessen Ausführung oder schließlich der neuen Placierung galt. Wenn man nicht den zweifellos sehr soliden Standpunkt vertritt, daß mit dem letzten Fallen der Gardine das Stück zu Ende ist und jeder orchestrale Epilog einen Verstoß gegen den Stil des Theaters bedeutet, so kann man die Berechtigung dieser Anordnung nur dann entscheiden, wenn man die Geschichte der Opernouvertüre in ihren Hauptpunkten kennt.

Die dreiteiligen Theatersymphonieen des alten Scarlatti und seines breiten Anhangs kümmern sich nicht um die Idee des Dramas. Sie bieten harmlose Unterhaltungsmusik; zu Anfang ein rauschendes Allegro mit schwirrenden Violinfiguren und Trompetenglanz — etwas sehr euphemistisch „neapolitanische Heiterkeit" genannt —, dann einen langsamen Mittelsatz, in dem die Holzbläser „sanfte und liebliche" Gefühle an den Tag legen, und zum Schluß ein zumeist ungemein flüchtiges Presto. Ebenso steht es mit den venezianischen Opernouvertüren, die ihrer naiven Klangfarbenwirkungen zuliebe von einigen jüngeren Forschern gern als die ersten Programmouvertüren ausgegeben werden. In den zuweilen sehr bequemen symphonischen Arbeiten der Scarlatti-Schule darf man aber nicht Mangel an Können sehen, vielmehr den persönlichen Dank des Komponisten für das Interesse, das das feine Logenpublikum seiner Ouvertüre entgegenbrachte. In einer Menge von Reisebeschreibungen, noch bei Goethe und Weber, findet sich Spott und Gelächter über die Indolenz der aristokratischen Gesellschaft, die sich in jenem Theater jenes Stelldichein gab, bei dem Artigkeiten und der neueste Skandal ausgetauscht wurden. Was kümmerte diese Sybariten eine Musik bei geschlossenem



Vorhang? Georg Benda schreibt noch: „Ist in Italien der Anfang des Rezitativs nicht das Signal zur Konversation geworden?" Als aber schließlich die gruppenweise auftretenden Maestri die Sache zu toll trieben und Ouvertüren nach einem erprobten Schema schrieben, die über Geklingel und Lärm nicht hinauskamen, hat die feinere Kritik mit Protesten nicht zurückgehalten. Sie verzichtet glücklicherweise auf die schlechten Witze, die um 1700 Marcello und Mattheson über die Ouvertüre machen, gerät aber oft in zerfließende Begriffsbestimmungen, mit denen natürlich eine Begründung der Theorie nicht zu erreichen ist. Jedenfalls haben aber diese Arteaga, Algarotti, de la Cepède, Rousseau, d'Alembert, Martini, Arnaud, Quantz, Scheibe, Schulz und andere die ersten Bausteine zu einer Lehre von der Ouvertüre zusammengetragen. Daß sie untereinander nicht einig waren, nimmt nicht wunder, wenn man den fraglichen Gegenstand näher betrachtet und sich vorstellt, auf welche Art die drei Sätze der Theatersymphonie — deren zyklische Anordnung durch das gegensätzliche Tempo und deren Übereinstimmung des effektiven Charakters mit den durch gewisse Tempovorschriften angeregten Vorstellungen bedingt war — mit der Idee des Dramas in Einklang zu bringen gewesen wären. Der einleitende rasche Satz müßte vielleicht das Positive der Handlung andeuten. Der zweite langsame Satz, dem Flöten und Oboen eine pastorale Farbe geben, spielte dann die Rolle eines Liebes-Intermezzos, das allerdings je nach den Wechselfällen im Schicksal der Liebenden Freude oder Klage ausdrückte. Der stürmische Schlußsatz aber stünde isoliert, und für den Gedanken einer programmatischen Einheit von Ouvertüre und Drama ließe er sich nicht retten; mit seinem Dur-Charakter und seiner quecksilbernen Beweglichkeit atmet er Freude und muß deshalb den Zuhörer verleiten, einen fröhlichen Abschluß der szenischen Handlung vorauszusetzen; aber die fidelen, dahinstürmenden Finali kehren auch in den Ouvertüren der tragischen Opern wieder, und daß sie dort etwa die tragische Idee der Handlung „zur höchsten Würde" erhöben — wie der grandiose C-dur Schluß der Egmont-Ouvertüre — kann man keineswegs behaupten. Sehen wir uns die kritischen Betrachtungen der Zeitgenossen in kleiner Auswahl etwas genauer an. Rousseau, Philosoph, Dichter, Romancier, Komponist, mißtraut der Fähigkeit der Komponisten, die verborgenen und zarten Fäden zwischen Ouvertüre und Drama aufnehmen zu können, und meint ziemlich resigniert, die beste Ouvertüre sei diejenige, die die Herzen der Zuhörer so für sich gewinne, daß das Interesse von allem Anfang gefesselt sei. Das ist zweifellos sehr vernünftig gesprochen. D'Alembert, der sich in seiner Musikschriftstellerei gelegentlich sehr vergreift, lehnt eine Ouvertüre, die Vorrede oder Analyse sei, rundweg ab und wünscht eine Überleitung der Ouvertüre in die Stimmung der ersten Szene; für den üblichen Kehraus

hat er nur die Bezeichnung passe-pied — den Namen eines populären schnellen Tanzes — übrig, die in diesem Zusammenhang freilich ein starkes Schimpfwort ist. Der sehr feinsinnige Arteaga, dem wir zwei ausgezeichnete Arbeiten über das musikalische Theater verdanken, die sich wie Vorstudien zu Wagners „Oper und Drama“ lesen, bemerkt treffend, eine Ouvertüre, die den Inhalt des Dramas „im Compendio“ ausdrücke, sei beinahe ein Ding der Unmöglichkeit:

„Die Natur der Instrumentalmusik ist zu ungewiß und zu unbestimmt, als daß sie irgendeinen Gedanken individualisieren könnte, und die Schwierigkeit, die verschiedenen oft einander gerade entgegengesetzten Empfindungen, die im Ganzen eines Dramas herrschen, so miteinander zu vereinigen, daß sie einander nicht zerstören, ist zu groß.“

Auch warnt dieser Gelehrte mit Recht vor der Monotonie, die bei einer so äußerlich aufgebauten Musik eine unausbleibliche Folge wäre. Ein Landsmann Arteaga's, der Graf Francesco Algarotti, ein Mitglied an Friedrichs des Großen Tafelrunde, wünscht hingegen ein Vorspiel, das gleich einem Programm alle Eindrücke anklingen lasse, die im Drama wiederkehren; vorläufig (1755) aber sei die Ouvertüre zumeist eine von der Dichtung losgetrennte Musik, die den Zuhörer nicht erbaue, vielmehr über ihre Existenz in das merkwürdigste Erstaunen versetze.

Den historisch schwerwiegenden Umschwung in der Praxis der Ouvertürenkomposition brachte Gluck; vor ihm hatte allerdings schon der Stuttgarter Hofkapellmeister Jomelli einige Opernsymphonieen geschrieben, in denen der Hauptgedanke der szenischen Handlung bereits einen musikalischen Ausdruck findet. Gluck erhielt die Anregung, als er 1749 als Kapellmeister einer reisenden Operngesellschaft nach Kopenhagen kam und dort jenen „critischen Musicus“ Johann Adolf Scheibe kennen lernte, der zum Besten seines Nachruhms den nicht ungeschickten Angriff auf Bach hätte unterlassen sollen. Dieser Scheibe hat bereits 1738 (!) im Auftrage der klugen Caroline Neuber Symphonieen zu einigen Trauerspielen komponiert, „die mit dem Inhalt des Dramas übereinkommen“. Kein geringerer als Lessing war mit dieser damit geborenen Schauspielmusik sehr einverstanden, und ein Chronist des deutschen Theaters aus jenen Tagen nennt Scheibes Errungenschaft in einer entzückenden Begeisterung „eine große Denkwürdigkeit dieses Jahres“. An der Hand der Vorspiele zu den beiden „Iphigenien“ und zur „Alceste“ Glucks haben nun die Theoretiker mit Vorliebe die Idee verfochten, die Gluck als den Schöpfer der modernen Programmouvertüre preist. Die meisten unter ihnen haben dabei jene an den Großherzog von Toskana gerichtete Widmung der „Alceste“ (1765) durch ein Vergrößerungsglas gesehen, in der Gluck ganz unzweideutig ausgesprochen hat, daß seiner Meinung nach die Ouvertüre den Zuhörer auf den Charakter der darzustellenden Handlung vorbereiten müsse.

Eine lange Reihe schätzenswerter Dilettanten, deren Betrachtungen freilich in der Regel mehr mit der Phantasie als dem Verstande arbeiten, hat die Auslegung des musikalischen Gefüges dieser Gluckschen Ouvertüren nun so weit getrieben, daß sie in jeder Note eine geistvolle Beziehung auf das Drama sehen. Ungern sieht man in der Reihe dieser Gluckisten einen Kopf wie Momigny, wundert sich hingegen nicht, daß auch Amadeus Hoffmann den „Ritter Gluck" von dieser Seite in den Himmel hebt. Die Kühleren haben bei aller Anerkennung des Neuen die landläufige Interpretation nicht geteilt. Martini antwortet auf einen Schwärmerbrief des gelehrten Abbé Arnaud, der in seinem Entzücken über das „Alceste"-Vorspiel beinah den Kopf verliert, ziemlich zurückhaltend. Reichardt möchte im Vorspiel zur Aulischen Iphigenie die „kleine, künstliche Einleitung in der weichen Tonart weglassen und gleich mit dem imposanten Satz in der harten Tonart anfangen" und meint, es läge dabei freilich „wie überall in Glucks Werken eine feine Idee zugrunde", aber diese sei „in der Ausführung nicht von der mindesten Wirkung". In neuester Zeit ist neben Marx vornehmlich Wagner für dieses Werk in seiner Studie „Über die Ouvertüre" eingetreten, die aber auch zur allgemeineren Behandlung unserer Frage eine Klärung bietet.

Nach der Ansicht des Bayreuther Meisters soll die Ouvertüre den „Umriß der leitenden Gedanken des Dramas in rein musikalischer Hinsicht, aber nicht in der dramatischen Gestaltung" ausführen; sie sei ein idealer Prolog, der uns „einzig in die höhere Sphäre versetze, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten", womit jedoch nicht gesagt sein solle, „daß die musikalisch konzipierte Idee des Dramas nicht zum allerbestimmtesten Ausdruck und Abschluß gebracht werden sollte". Wagner führt eingehend aus, daß Gluck in der Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" „den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit gezeichnet habe". Wir bedauern, diesen Darlegungen Wagners nicht folgen zu können. Glucks Werk ist ein prächtiges Dokument aus der Jugendzeit der modernen Symphonik, auch eine Ouvertüre, die, wie Wagner fordert, als musikalisches Kunstwerk ein volles Ganzes bildet, aber kein Vorspiel, das mit den eigentlichen Mitteln der absoluten Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergäbe; in dieser Meinung bestärkt uns noch der technische Bau dieser Ouvertüre, dessen Form bis zu figürlichen Einzelheiten von der alten sogenannten französischen Ouvertüre geborgt ist. Daß sich Gluck in diesem Vorspiel auf die Schilderung des Kontrastes zweier einander feindlichen Elemente beschränkt, beweist lediglich, daß er in wahrhaft künstlerischer Erkenntnis jene dem Grundgedanken der Ästhetik gerecht werdende Form gefunden hat, die Einheit der Wirkung im Kontrast findet. Die beiden Gegensätze, die Gluck nach Wagners Darlegung mit „charakteristischer Deutlichkeit und Wahr-

heit musikalisch gleichsam personifiziert" haben soll, sind die in einem einzigen Interesse vereinigten griechischen Helden und die Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung der jungfräulichen Iphigenie. Wir halten diese poetische Auslegung Wagners für durchaus unverbindlich, sind aber dem großen Meister sehr dankbar für seine abschließende Erklärung, „daß eine rein musikalische Konzeption sehr wohl die leitenden Grundgedanken des Dramas, nicht aber den individuellen Schicksalslauf einzelner Personen in sich fassen könne". Wir sehen in Glucks Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" kein Vorspiel, das den leitenden Gedanken des Dramas konzentriert wiedergibt, sondern nur ein Orchesterwerk, das eine würdige Einleitung in die Welt eines erhabenen Dramas bildet. Eine Erklärung, die in dem Achtelthema des Allegro die „Stimme der empörten Griechen" sieht, verläßt den Boden einer besonnenen Interpretation. Ein jüngerer Gluckforscher, Alfred Wotquenne in Brüssel, hat nachgewiesen, daß Gluck die Ouvertüre seines 1758 aufgeführten Singspiels „L'île de Merlin" als Skizze der Ouvertüre zur Taurischen Iphigenie benutzt hat; was also hier als Einleitung diente, war auch dort zu brauchen. Es kann nicht mehr zweifelhaft sein, daß Gluck den Hörer nur im allgemeinen auf den Charakter des Dramas vorbereiten wollte; er erfüllte damit vollkommen die ästhetischen Forderungen seines Vorläufers Scheibe, der eine „prächtige, nachdrückliche und erhabene Schreibart" für angemessen hielt, „wenn die Oper eine erhabene Vorstellung grosser Personen vorstellig macht".

Mozart ist in seinen Ouvertüren auf der von Gluck vorgezeichneten Bahn fortgeschritten, am auffälligsten im Vorspiel zum „Idomeneo"; die Symphonieen zu „Zauberflöte", „Figaro", „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte" verarbeiten Motive der Oper mit dem Resultate, daß der Hörer mit einem Schlage in das Gefühlsleben des Dramas versetzt wird, aber über eine mehr als verallgemeinernde Darstellung des Grundcharakters der Oper kommt auch Mozart nicht hinaus. Dieselbe Erscheinung finden wir auch beim Abt Vogler — Webers Lehrer — und Grétry, deren Programmouvertüren zwar bemerkenswerte Ansätze zeigen, im ganzen aber mißglückt sind.

Der erste ideale symphonische Prolog ist Beethovens große Leonoren-Ouvertüre; sie steht motivisch mit der Oper in Beziehung, gleicht bei der Verwendung der Themen aus der Oper die Gegensätze aus und untermalt die Gesamtstimmung des dramatischen Problems in einer monumentalen Ausführung. Diese Ausführung aber hat in den Händen Beethovens äußere und innere Dimensionen angenommen, die über das der Theatermusik gesteckte Ziel hinausgreifen. Wir kommen noch darauf zurück.

In der Geschichte der Programmouvertüre kann man nur noch zweimal Halt machen, wenn man sich auf die hervorstechendsten Erscheinungen beschränken will: bei Weber und Wagner, die auch auf

diesem Felde im Verhältnis von Lehrer und Schüler zueinander stehen. Weber hat eine auffällige Geschicklichkeit besessen, Motive und Melodieen aus der Reihe seiner Arien und Ensemblesätze mit einer eleganten Nivellierung der Kontraste so zu einem abgerundeten Ganzen zusammenzuschweißen, daß man den Eindruck gewinnt, einer originalen Schöpfung gegenüber zu stehen. Eine Kritik aus Webers Tagen, die das Vorspiel zum „Freischütz" ein „sachregisterhaftes Potpourri" nennt, ist mit seiner witzigen Anspielung eine gröbliche Entstellung. Es gereicht auch einem Mann wie Otto Jahn nicht zur Ehre, daß er (Mozart II, 408) das künstlerische Gewissen eines Weber in Frage stellt mit der Bemerkung: „Die äußerliche Weise, aus einzelnen Motiven der Oper die ganze Ouvertüre zusammenzusetzen, welche vornehmlich durch Weber üblich geworden ist, lag Künstlern fern, die aus dem Innern heraus ein Ganzes zu gestalten gewohnt waren." Jahn hätte aus Webers literarischen Arbeiten, die er freilich sehr flüchtig gelesen haben muß, wissen können, daß Weber die Theorie der Ouvertüre mehr als einmal beleuchtet hat. In seiner Besprechung der romantischen Oper „Faust" von Spohr, der im Textbuch ein wörtliches Programm seines Vorspiels gab, hebt Weber hervor, daß die effektvolle Ouvertüre erst nach dem Anhören der Oper ganz verständlich würde, weil sie Melodieen verwerte, die nicht für sich allein sprechen, sondern deren beredte Plastik erst bei der Wiederkehr in der Oper mit Anlehnung an die szenische Situation vollkommen begriffen wird. Wenn er, der große Weber, der wahrhaftig zu den besten musikalischen Denkern gehört, ein andermal für das Einlegen einer fremden Ouvertüre eintritt — was um 1700 die Regel war — so haben wir hinreichend Grund, sein Urteil für die angewandte Ästhetik zu verwerten; es bedeutet schließlich nichts geringeres als eine grundlegende Aufstellung: ein Programmvorspiel, das subjektive Momente oder Geschehnisse der szenischen Handlung skizzierend andeutet, kann erst vollkommen gewürdigt werden, wenn man die Oper selbst kennen gelernt hat. Ein mit objektiver Musik erfüllter Prolog kann den Hörern nur dann Dienste erweisen, wenn er zum Epilog gemacht wird. Der Komponist tut also gut, im Vorspiel die Tendenz der dramatischen Fabel unzweideutig, aber doch in größter Allgemeinheit zu verkünden, wobei es seinem Talent und Geschmack überlassen bleibt, Melodieen der Oper zu verwerten. Eine ähnliche Meinung hat ein Ungenannter in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1800, pag. 186ff.) in einem Aufsatze „Theorie der Ouvertüre" ausgesprochen. Dieser selbständige Denker hält zwar Glucks Vorspiel zur Taurischen Iphigenie für das Herrlichste, was man sich ausdenken könne („aber sie gehört auch so genau zum Stück, daß sie ohne dasselbe ein ganz bedeutungsloses Gewirre ist"), macht aber schließlich den Vorschlag, die Ouvertüre ganz un-

abhängig von der Oper zu halten, weil Glucks Nachahmer „zum Schaden des ganzen Dramas" Ouvertüren von zu großer Ausdehnung komponiert hätten, die weder gehörig motiviert, noch mit Verstand gearbeitet seien und mit ihren „übermäßig gespannten Prätensionen" Erwartungen erregten, die niemals befriedigt werden könnten.[1]) Wie überall bei der Erörterung ästhetischer Fragen stoßen auch hier entgegengesetzte Meinungen aufeinander. So sagt der alte Zelter, Goethes Berliner Korrespondent, die Oper müsse doch irgend einen Anfang haben, und die Bestimmung der Ouvertüre liege eben darin, dem Drama vorauszugehen. Da kein Zuhörer auf die Ouvertüre achte, meint Schulz, genüge es vollkommen, wenn sich das Orchester auf einen wohlklingenden Lärm beschränke; jedenfalls sei es nötig, das Wort „Symphonie" aus dem Spiele zu lassen und sich mit der Bezeichnung „Introduktion" zu begnügen. Joseph Berglinger, Tiecks früh verstorbener Freund, hat in seinen heute ganz vergessenen musikalischen Aufsätzen eine seltsame Befürchtung ausgesprochen: ihm scheinen diejenigen Komponisten am richtigsten zu fühlen, die eine Potpourri-Ouvertüre schreiben; denn im anderen Falle würde oft „die höchste Poesie im voraus genossen". Das Schlußwort in dieser Auslese entgegengesetzter Meinungen möge Ludwig Rellstab sprechen, Spontini's schneidiger Kritiker. Nach seiner Ansicht ist die Form der Ouvertüre durch die Oper bedingt; es sei aber mehr als billig, einen Unterschied zu machen zwischen einem ästhetischen und einem musikalischen Urteil über eine Ouvertüre; wenn nun eine sonst ausgezeichnete symphonische Arbeit nicht im Geiste des Dramas gedacht sei, so müsse man die ungemeine Schwierigkeit der Aufgabe — „es ist fast die höchste, die man den Instrumentalkomponisten stellen kann" — erwägen.

Wagners Theorie der Ouvertüre ist schon oben erwähnt worden; wie er praktisch dies Problem löst, können wir leider nur zum Teil bewundern. Er ist, was außerordentlich überrascht, seinen Grundsätzen nicht konsequent gefolgt. Während seine „Holländer"-Ouvertüre und die Vorspiele zu „Lohengrin", „Tristan" und „Parsifal" als stilreine Vorspiele bezeichnet werden dürfen, sind die Ouvertüren zu den „Meistersingern" wie zu „Tannhäuser" im Grunde Potpourris, wenn auch solche von einer glänzenden Abrundung. Besonders auffällig ist diese Erscheinung im „Tannhäuser"-Vorspiel, worauf Riemann hingewiesen hat[2]):

„Eine volle Rechtfertigung für den thematischen Aufbau der Ouvertüre ist aus Wagnerischen Prinzipien heraus nicht wohl möglich, und es ist jedenfalls nicht überflüssig, den Hörer darauf aufmerksam zu machen, daß diese beiden heterogenen Elemente, das andächtig-kirchliche des Pilgergesanges und das sinnlich-erregte der

---

[1]) Demselben Ungenannten verdanken wir wohl auch den beachtenswerten „psychologischen Grundriß eines Quartettes" (ebenda 1812, pag. 451).

[2]) Programmbuch zum Siebenten großen Musikfest in Stuttgart 1903, pag. 71.

Venusbergmusik, nicht so leichthin koordiniert gehört werden dürfen, daß vielmehr ein tiefer Riß zwischen dem ersten Thema der Ouvertüre und dem durch einen unheimlichen p-Beckenschlag eingeleiteten zweiten Teil und wiederum zwischen diesem Teile und dem nach längerem Diminuendo im pp anhebenden Schlußteile besteht."

Nach Wagner hat die Ouvertürenkomposition in einer erschreckenden Weise abgenommen. Man könnte versucht sein, eine Äußerung des bekannten J. A. P. Schulz auf unsere Zeit anzuwenden: Schulz klagt 1793 darüber, daß die französische Ouvertüre (mit langsamem pathetischen Vor- und Nachspiel und fugiertem Mittelsatz) aus der Mode gekommen sei; eine gute Ouvertüre verlange freilich „mehr Wissenschaft, Kenntnis und Geschmack als der gemeine Haufe der Tonsetzer besitzt". Die von Rossini ab für eine lange Wegstrecke vorbildliche Potpourri-Ouvertüre haben die Modernen verschmäht und sich darauf beschränkt, eine ganz knappe Einleitung zu schreiben, die entweder in die Stimmung der ersten Szene überleitet oder irgend einen packenden melodischen Einfall verarbeitet, der im Laufe der Oper wiederkehrt. Man wird nicht fehlgehen, wenn man in diesem beinah radikalen Vorgehen das Zeugnis der Impotenz und nicht eine von ästhetischen Erwägungen getragene Tendenz sieht. Die Kunst der Ouvertüre erfordert nicht nur die Fähigkeit, einen glatten und in der Form wirkungsvoll gegliederten Instrumentalsatz zu schreiben, sondern hängt vielmehr ab von der Erfindung musikalischer Ideen, deren Ausdrucksbedeutung nicht einen Augenblick zweifelhaft sein kann. Die Motive müssen so unzweideutig abgegrenzt sein, daß der Hörer (wie der Spieler) nicht fehlgehen darf in der Auffassung der vom Komponisten gemeinten Gesten des musikalischen Ausdrucks. Ein gutes Beispiel aus der nachwagnerischen Zeit ist die leider in der Instrumentierung zu trockene Ouvertüre zu Goetz' „Der Widerspänstigen Zähmung". Humperdinck im (nachträglich komponierten) Vorspiel zur „Heirat wider Willen" versucht Ähnliches. Die effektsichere, aber untheatralische Neuerung, den Vorhang mit dem ersten Takte der Musik aufziehen zu lassen, verdanken wir Richard Strauß.

Blicken wir auf den Weg unserer Untersuchungen zurück und fragen nun noch einmal, wo die dritte Leonoren-Ouvertüre am günstigsten steht. Die Antwort kann nur lauten: Dieses Werk gehört in erster Linie in den Konzertsaal. Es läßt zwar Motive der Oper anklingen, schildert aber das „Fidelio"-Drama in so allgemeinen Umrissen, daß es, um vom Hörer völlig subjektiviert zu werden, eine Kenntnis seiner Beziehungen zur Oper „Fidelio" nicht vorauszusetzen nötig hat. Es ist eine einsätzige Symphonie, die ihrer Herkunft nach zwar ein Hymnus auf die Kraft der Gattenliebe, durch ihre Ausgestaltung aber ein Stück absoluter Musik geworden ist, das die Außenwelt wohl leise reflektiert, durch die Größe des verallgemeinernden Ausdrucks aber nicht allein Leonorens Liebestat ver-

herrlicht, sondern ganz allgemein den Sieg des Ideals. Da es so Edles zu feiern galt, zeigte Beethoven die Instrumentalmusik in ihrer ganzen Größe. Seine Leonoren-Ouvertüre ist schon wegen ihrer Länge, der Fülle thematischer Kleinarbeit und der virtuosen Stretta ein Konzertstück; aber erst in der Orchestra gespielt kann man an der Reinheit ihres Ausdrucks ermessen, daß sie mit der mimischen Welt des Theaters nichts zu schaffen hat. Als Anfang der Oper wirkt sie wie die Vorrede eines Buches, die den Gegenstand der Untersuchung in kurzer Form erschöpfender behandelt als das Buch selbst. Vor den zweiten Akt gestellt erdrückt sie das kleine Vorspiel, das, Florestans Not verkündend, diesen Akt einleitet. Daß nun aber, wie kürzlich behauptet wurde, neben der Geschichte dieses Werkes auch die Logik erfordere, diese Ouvertüre den Schluß der Oper bilden zu lassen, ist ein Nonsens. Das „Fidelio"-Drama ist mit dem Duett im Kerker („O namenlose Freude") zu Ende; was diesem Duett (nach der Verwandlung der Szene) folgt, sind Zugeständnisse an den alten Theatergeschmack oder Mängel des Librettos, die unerträglich wären, wenn uns nicht Beethovens Musik versöhnen könnte. Diesen interesselosen Szenen noch ein langes Kapitel reiner Instrumentalmusik schweren Kalibers anzuhängen, widerspricht einem geläuterten Kunstgeschmack. Es mag ja für manchen Laien ganz amüsant sein, an dieser Stelle die Ouvertüre an sich vorüberziehen zu lassen wie ein Wandelpanorama, das hie und da die Erinnerung an das szenische Bild wachruft. Es liegt aber die Gefahr nahe, daß dieser elementare Genuß kontemplativen Hörens in Spielerei ausartet; von der Höhe einer rein ästhetischen Stimmung wird das Werk an dieser Stelle nicht gehört. Ein merkwürdiger, kürzlich von Karl Söhle im „Kunstwart" gemachter Vorschlag, die große Leonoren-Ouvertüre in die Verwandlungspause nach der Kerkerszene zu stellen, legt die Vermutung nahe, daß Söhle Opernregisseur gewesen ist und als solcher bedacht, die quälende Pause so angenehm als möglich zu verkürzen; denn eine sachliche Begründung kann dieser Vorschlag nicht finden. Noch 1830 ist es in Paris vorgekommen, daß man vor dem zweiten „Fidelio"-Aufzug einen Akt aus der „Vestalin" (mit Spontini am Pult) einschob und Florestan Gelegenheit gab, im zweiten Akt eine Arie aus Spohrs „Faust" zu singen. Derlei grobe Entgleisungen sind in unseren Tagen unmöglich; aber wenn wir mit Gustav Mahler die Goldarie Rocco's auslassen, weil sie nur den Geschmack von 1806 befriedigen könne, oder wenn wir die große Leonoren-Ouvertüre an den Schluß setzen, so begehen wir Schelmenstreiche, die niemand ernsthaft verantworten kann. Soll die Ouvertüre aber die Oper begleiten, so mache sie den Anfang; denn zwei Ouvertüren an einem Abend zu spielen, ist, abgesehen vom innern Widerspruch, ein Verfahren, das Beethovens Einverständnis sicherlich nie gefunden hätte.



DAUERNDES UND VERGÄNGLICHES IN DER MUSIK

von Hugo Goldschmidt-Berlin

Wie in allen Künsten, so beruht auch in der Musik aller Fortschritt auf Entwicklung, sei es in allmählicher Ausgestaltung des Überlieferten, sei es in revolutionärer, auf Neuerungen gerichteter Tätigkeit. So sehr auch beide Formen des Schaffens in ihren inneren Funktionen auseinandergehen, ihre Wirkungen nach außen tragen nicht immer unterschiedliche Merkmale. Steht doch auch der Genius, der alte Formen zerschlägt und neue schafft, den Inhalt seines Empfindungslebens und seiner Kunstanschauung aufzunehmen, auf dem Boden einer langen Entwicklungsperiode, wurzelt doch auch er in einer geistigen Kultur, die Jahrhunderte vorbereitet haben. Aber über die kleinen Geister, die an der Vergangenheit hängen bleiben, schreitet er hinaus, bahnt eine neue Straße, weit hinaus ins unbekannte Land, und überläßt es der Gegenwart und Zukunft, ihm allmählich zu folgen. Was der Genius geschaffen, muß erst von seiner und der kommenden Generation erarbeitet und dem allgemeinen Verständnis erschlossen werden.

Einen wesentlichen Anteil an dieser Aufgabe nimmt die reproduzierende Kunst. Sie ist gemäß ihrer natürlichen Bestimmung darauf beschränkt, dem produktiven Geiste zu dienen. Daß die Grenze zwischen ihr und der Produktion nicht immer in diesem Sinne beobachtet worden ist, kann an diesem in sich begründeten Verhältnis nichts ändern. Wenn die Sänger und Spieler des 17. und 18. Jahrhunderts gewisse substantielle Veränderungen an dem gegebenen Vortragsobjekt vornahmen, es in ihrem Sinne zu verschönern und affektiv zu steigern suchten, so zeugt das nur für einen starken individuellen Vortragsdrang, der sich in produktive Betätigung umsetzte. War doch in der primitiven Kunst des Minnegesangs und in ihrer Fortsetzung, dem Kunstliede des 14. und 15. Jahrhunderts, der Musiker und Dichter vom Sänger und Spieler überhaupt noch nicht streng geschieden, so daß wir diese bis an die Grenze des 19. Jahrhunderts bestandene Freiheit als ein Residuum aus der Vorzeit betrachten dürfen.

Die Wesenheit der Reproduktion eben nur nachzuempfinden und neu entstehen zu lassen, was ihr der Schöpfer zuführt, schließt aber innerhalb der natürlichen Grenzen die zeugerische Kraft nicht aus. Die

neuere, von Lipps begründete subjektive Ästhetik geht mit Recht davon aus, daß der wiedergebende Künstler das Kunstwerk gewissermaßen neu erlebt. Mit der „Einfühlung" in das Kunstwerk schafft er neue Werte, für die Kunst von größter Bedeutung, weil ohne sie die Schöpfungen der großen Meister auf dem Papiere, also dem Genießenden verschlossen blieben. Nun aber ist die Tätigkeit der Nachbildenden kein einfaches Ausführen, etwa vergleichbar dem des Baumeisters, der den Entwurf des Architekten in die Materie umsetzt. Ihm gilt es vielmehr, das Kunstwerk in seiner Tiefe zu erfassen, es mit dem eigenen Ich und mit den Anschauungen seiner Zeit zu verbinden und ihm so Leben und Wirksamkeit zuzuführen. Auch der Sänger und Instrumentalist ist ein Kind seiner Zeit. Seine Kunst ist ein Erzeugnis ihrer Geisteskultur. Sie entwickelt und verändert sich mit den Evolutionen der künstlerischen Bedürfnisse. Er kann nur gestalten und fühlen aus dem Geiste derjenigen Epoche heraus, der er angehört. Darum werden wir auch immer nur von unserem Gefühls- und Denkungsvermögen aus an die hinter uns liegenden Kunsterscheinungen herantreten. Daraus ergibt sich, daß das Gebiet, das diese künstlerische Nachbildung uns zu erschließen vermag, zwar sehr groß ist und so weit reicht als überhaupt noch Berührungsflächen mit dem modernen Empfinden vorliegen, daß aber auch jedes Zeitalter zu den Schätzen abgelaufener Perioden in einem eigenen, immer anderen Verhältnis steht. Die echten, großen Meisterwerke der Vergangenheit behalten ihre Bedeutung, sie sind ewig, aber unsere Beziehungen zu ihnen sind nicht konstante, sondern wechseln mit dem Empfindungsinhalt der Zeit. Ich unterschätze durchaus nicht die Tätigkeit der Musikwissenschaft und ihr Streben, die Vergangenheit wieder im Geiste ihrer Vertreter erstehen zu lassen. Aber ihre Ergebnisse, in die Praxis übertragen, finden ihre Schranke an dem ästhetischen Denken und Fühlen der Zeitgenossen. Gerade heute sind wir Zeugen eines regen Aufschwungs musikwissenschaftlicher Arbeit, die unser Wissen, wie es noch unsere Lehrer vortrugen, in vielen Zügen wesentlich verändert hat. So wissen wir jetzt, daß nicht nur der Einzelgesang des 17. und 18. Jahrhunderts nicht so zu Gehör kam, wie ihn jene alten Meister niedergeschrieben, sondern daß auch die herrliche kirchliche und weltliche Musik der Italiener und Deutschen des 16. Jahrhunderts verziert und mit schmückenden Floskeln versehen wurde. Sind wir auch heute an diese alte Freiheit des Vortrags gebunden? Sicher nur insoweit, als unser künstlerisches Empfinden sich mit ihr in Einklang zu setzen vermag. Wir hören die Werke jener Großmeister der Vergangenheit, eines Palestrina, Gabrieli, Händel und Bach, ja selbst noch Mozarts und Beethovens, mit anderen Ohren als unsere Vorderen, ja selbst als unsere Großväter. Was wir seit ihrer Zeit

erlebt, was wir errungen haben, zu ewigem Gewinn, das klingt aus jenen zu uns herüber. So manches, was früher entzücken konnte, läßt uns heute kalt, so manches haftet an der Zeit, der es angehört, und fällt dahin, wenn sie vorüber. Nur was über Zeit und Ort erhaben, bleibt, und wiederum hebt eine andere Generation dort neue Schätze, wo eine frühere achtlos vorüberging. Das ist das untrügliche Merkmal wirklicher Größe, daß ihre Schöpfungen immer neue, immer andere Werte erzeugen, daß sie jeder kommenden Generation immer neue Offenbarungen zuführen. Betrachten wir beispielsweise die Geschichte der Händelschen Kunst. Das 18. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte liebte ihn in der Form zeitgenössischer Bearbeitungen eines Mozart und Hiller. Die neuere Musikausübung hat — durch Chrysanders Initiative — auf die historisch beglaubigte Form zurückgegriffen und uns den wahren Händel in seiner vollen Größe erschlossen. Aber sie verdankt ihren Erfolg nicht dem Erkennen, daß es so sein müsse, weil Händel es so gewollt, sondern weil sie sich unserm Hören und Empfinden in höherem Grade nähert, als jene Bearbeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Und führen die Münchner Mozarts Opern in einem kleinen Hause auf, und mit einem Orchester, wie es ihm zu Gebote stand, so beruht die Wirkung einer solchen Gestaltung nicht etwa auf geschichtlich geschultem Hören und dem Behagen an der Tatsache, wie es etwa der Musikphilologe empfinden könnte, daß hier streng nach des Meisters Wunsch verfahren wird, sondern lediglich darauf, daß diese Art der Ausführung die Schönheiten ins hellste Licht setzt, unser Auffassen erleichtert und unsern Genuß erhöht. Wenn der ausgezeichnete Musikgelehrte Max Seiffert die Begleitung zu Bachschen Konzerten auf dem jüngsten Bachfeste in Eisenach erfolgreich in der vom Meister gewünschten strengen Trennung von Concerto grosso und Ripieno vorführte, so besteht der Gewinn dieser Vorführung nicht so sehr in dem Verdienste, Bachs Intentionen verwirklicht zu haben, als in der Erkenntnis der Überlegenheit des Eindruckvermögens dieser Form über die bisher übliche. Ich habe kein Anathema für diejenigen, die in Beethovens Symphonieen Notengruppen umlegen, die er unter dem Zwange eines beschränkten Umfangs der Instrumente nicht in der Lage notieren konnte, die ihm offenbar vorschwebte. Ich kann selbst denjenigen nicht verurteilen, der im letzten Finale von Mozarts „Don Giovanni“ Posaunen einführt, obwohl ich das für überflüssig halte. Wie frei in dieser Beziehung selbst Chrysander dachte, erhärtet ein Vorgang, den mir Fritz Volbach in Mainz berichtet. Dieser schlug ihm vor, in einer Arie von Händels „Deborah“ eine Harfe mitgehen zu lassen, von der die Partitur nichts weiß. Anfangs weigerte sich Chrysander, fand aber die Klang-

wirkung so reizvoll, daß er die kritisch-historischen Bedenken unterdrückte und zustimmte.

Es ist höchste Zeit, das Verhältnis der Gegenwart und ihrer reproduzierenden Künstler insbesondere zur Vergangenheit einmal fest ins Auge zu fassen. Mehren sich doch die Anstrengungen jener philologisch-puristischen Wissenschaft, die, ohne Rücksicht zu nehmen auf das Empfindungsleben der Zeit, darauf ausgehen, die Ausübung der älteren Kunst an die quellenmäßig verbürgte Überlieferung zu binden. Wenn jüngst gelegentlich einer Aufführung des Barthschen Madrigal-Vereins in Berlin von autoritativer Seite das Verwundern geäußert wurde, daß diese duftigen frischen Blüten der Musiklyrik des 16. Jahrhunderts trotz Fortlassung der ihrer Zeit typischen Verzierungsformen noch heute ihre Wirkung täten, wenn ausgesprochen werden konnte, man sei verpflichtet, die uns überlieferten Verzierungen der Sänger Händels zu seinem „Messias“ zur vollen Geltung zu bringen, dann ist Gefahr im Verzug! Es ist höchste Zeit, festzustellen, daß hier in erster Linie ästhetische Erwägungen und besonnenes Abwägen, wie weit historische Treue mit modernem Empfinden in Einklang zu setzen sei, den Ausschlag geben müssen.





EIN NEUER BEITRAG ZUR MUSIKALISCHEN LOGIK

von Hermann Wetzel-Potsdam

Den Entwickelungsgang der Musiktheorie kann man nur so verstehen, daß sie als Dienerin der selbstherrlichen freien künstlerischen Schöpfung die Aufgabe hat, auch für das Begriffsvermögen das Kunstwerk als etwas gesetzmäßig Gefühltes hinzustellen. Die Harmonietheorie im besonderen ist, seit die Meister dies Gebiet immer reicher bebauten, eifrig bemüht, die Ordnung in den Klangfolgen und die Möglichkeiten der Wege aufzudecken. In Robert Mayrhofers „Psychologie des Klanges“[1]) erblicke ich einen neuen bedeutsamen Beitrag zu diesen Bemühungen. Das Buch bringt eine in sich geschlossene Theorie der Harmonieverbindungen. Es stehen also die Fragen: Ton- und Klangverwandtschaft, Konsonanz, Dissonanz, Tongeschlecht im Vordergrunde der Untersuchung, die ja in der ersten umfassenden Frage nach der Gesetzmäßigkeit und Ordnung der Harmonik eingeschlossen liegen. Das Schlagwort Tonalität umschreibt allgemein verständlich etwa, um was es sich handelt. Bezeichnet es einen Umkreis, innerhalb dessen Klänge als miteinander verbindbar empfunden werden, so regt es sofort die weitere Frage an nach der Festsetzung der Peripherie und des Zentrums dieses Kreises durch Konstruktion des Radius, ferner danach, ob dieser stets gleich lang ist, mithin ob es nur einen Tonalitätskreis oder deren mehrere von verschiedenem Ausmaße gibt. Hierum mühte sich Rameau als erster und fand in der Beziehung einer Ober- und Unterdominante auf einen tonischen (zentralen) Dreiklang eine Formel, die wenigstens ein auffallendes Phänomen der Klangwelt (freilich einseitig) begrifflich festlegte. In dieser Richtung ging dann vor allem Hugo Riemann ein beträchtliches Stück vorwärts und dem gleichen Ziele strebt eben Mayrhofer zu, freilich mit ganz anderer Intensität, da er es erst klar fixierte.

Dem Begriffe Tonalität, der bislang nur mit den vagen Beiworten: streng, eng oder erweitert ausgestattet, das umschrieb, wofür leider exakte Definitionen fehlten, der gar nach dem Geständnisse manches Theoretikers

---

[1]) Robert Mayrhofer: Psychologie des Klanges und die daraus hervorgehende theorerisch-praktische Harmonielehre nebst den Grundlagen der klanglichen Ästhetik. Verlag: Fr. Schuberth jr., Leipzig 1907.

für allzu kühne Bildungen (schon Schuberts, vollends aber erst Wagners) nicht mehr aufrecht zu erhalten sei („Sprengung der Tonalität“), gibt er zum ersten Male eine unzweideutige Abstufung und erschöpfend klare Begrenzung. Hierzu führt er den verschieden graduierten Begriff der „Klangzelle“ oder „Konsonanzsphäre“ ein. Eine Klangzelle ist der Inbegriff einer bestimmten Anzahl von „Tonpunkten“ (d. i. eigenwertiger Töne inklusive all ihrer Oktavvarianten), der aus ihrer gleich- oder (bei einstimmiger Musik) nachzeitigen Vereinigung resultierenden „Tonstrecken“ (d. s. Intervalle, inklusive aller Umkehrungen, Eng- und Weitlagerungen), und der „Streckenvereinigungen“ (d. s. Drei- und Mehrklänge in allen denkbaren Lagerungsformen). Ihre Abstufungen präzisieren die älteren allgemeinen Begriffe wie Pentatonik, Diatonik, Chromatik. Für die Festlegung noch entfernterer Beziehungen, für die in der Theorie bisher nur noch der Begriff der Enharmonik bestand, der aber jeder Bestimmtheit entbehrte, geben die Begriffe „Tonal“ und „Makrozellen“ („Zelle dritten Grades“) genaue Begrenzungen. Die Stufenfolge der Klangzelle ist diese:

Primzellen (Vereinigungen von Tonpunkten, die nur „Elementarstrecken“ bilden)	Glattzelle (= Pentatonik) umfaßt fünf Tonpunkte (z. B. a c ď e g) und die aus ihrer Vereinigung resultierenden Strecken und Klänge. Vollzelle (= Diatonik) umfaßt sieben Tonpunkte (z. B. f a c ď e g h) nebst Strecken und Klängen (= leitereigene Harmonik).
Hochzellen (sind Vereinigungen von Primzellen)	Glatthochzelle (= beginnende Chromatik) umfaßt neun Punkte und die aus ihrer Vereinigung resultierenden fünf Glatt- oder drei Vollzellen (z. B. Glattzellen um a c d e g). Vollhochzelle (= Chromatik) umfaßt zwölf Tonpunkte nebst Strecken und Klängen und zwar sieben Glatt- resp. fünf Vollzellen (z. B. Vollzellen um a c d e g).

Bei der Vollhochzelle endet das Gebiet der gleichzeitigen Verständlichkeit, „Präsenz“ genannt.

Tonale (Vereinigungen v. „Präsenzen“)	(= Gebiet der Enharmonik.) Einbeziehung der enharmonischen Spaltpunkte (z. B. gis-as, cis-des, dis-es).
Makrozellen (Vereinigung von Tonalen)	Dieser Terminus ermöglicht eine genaue Definition des sogenannten Gesamteindruckes eines ausgedehnteren, harmonisch-reichen Klangwerkes.

Tonale und Makrozellen realisieren sich nur noch in nachzeitiger Entfaltung. Ihre Existenz ist duftig und zart im Gegensatze zur handgreiflichen Realität der Prim- und Hochzellen.

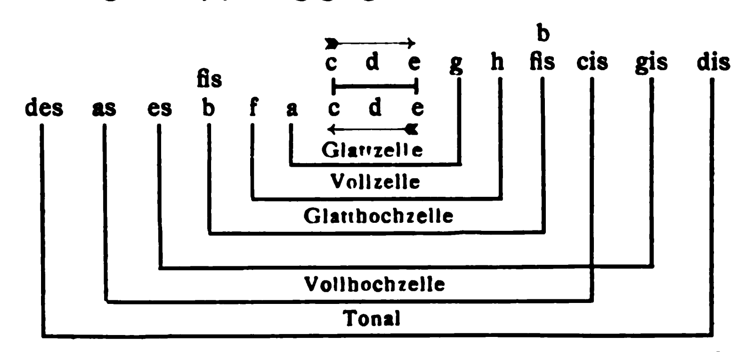


Diese verschieden graduierten Klangzellen stehen nun aber nicht isoliert als einzelne unableitbare Beobachtungstatsachen nebeneinander, sondern erweisen sich als Ergebnisse eines organischen Entwickelungsprozesses des Klangvorstellungsvermögens der künstlerischen Phantasie. Ihnen allen liegt eine Uranschauung zugrunde, deren zentrale Bedeutung sich bis zur Makrozelle bewährt. Es ist dies die Großterz. Mayrhofer geht von der Annahme aus, daß sie, die an sinnlicher Reizwirkung und wohllautender Eindringlichkeit alle anderen Intervalle überragt, von der Phantasie des musikalischen Menschen (allererst als obertönige Erscheinung aufgegriffen, später selbständig nachgebildet) die Uranschauung im harmonischen Bewußtsein bilde. Er nennt sie „Urkonsonanz", „Essentiale". Diese Postulierung einer absoluten Vorherrschaft der Großterz im harmonischen Fühlen und Denken ist neu und in dieser Betonung vorher nirgends ausgesprochen. — Die grundlegende, ursächliche Strecke z. B. in einem Dreiklange ist die Großterz. Zwei Dreiklänge also, die eine gemeinschaftliche Großterz haben (z. B. a-c-e-g), sind nächst verwandt. Die ferneren Verwandtschaftsgrade berechnen sich in Quint-(Quart-)abständen. Es bleibt also der alte Begriff der Dominantverwandtschaft bestehen. Die Terz gilt als harmonischer Einheitswert, die Quint (Quart) als Maßstrecke für den Verwandtschaftsgrad der Klangerscheinungen. Die gesamte Entwickelung der Harmonik (ontogenetisch wie phylogenetisch betrachtet) erklärt sich als ein Streben nach Großterzwirkungen und ein ihm Genüge leistendes Ent- und Anwerfen von Naturterzen seitens der Phantasie an die auf einer primären Terzvorstellung ruhende Primzelle, wobei sich die Phantasie an die Erscheinung des obertönigen Klingens anlehnt.

Der Konstruktion dieses Systems liegt der alte, zuerst von Zarlino ausgesprochene dualistische Gedanke zugrunde, den Rameau, Hauptmann, Riemann u. a. aufgriffen und erweiterten, und dem hier Mayrhofer eine allseitig gesetzmäßige Ausgestaltung gibt. Bei ihm handelt es sich nicht mehr bloß um die Aufstellung, daß der Dur- und Molldreiklang spiegelbildlich entgegengesetzte Gebilde sind, sondern er deckt weit noch über Riemanns Nachweise hinaus die streng symmetrische Anordnung aller Klangerscheinungen im Tonraume auf. Erst wenn sie gefühlsmäßig oder begrifflich konstatiert ist, kann man von einem Verstehen oder von analytischem Durchdringen der betreffenden Klangfolgen reden. Die einzige einwandfreie begriffliche Festlegung dieser durchgehend herrschenden Symmetrie im Klangraume ist aber bis heute nur die Kadenz: Tonikaklang mit Ober- und Unterdominante geblieben. Die hiermit angebahnte Einsicht erweitert Mayrhofer für die weitestreichenden Klangfolgen moderner Werke, indem er nachweist, daß in jedem Zellgebilde sich der Inhalt streng symmetrisch

zu einem Achsen- resp. Orientierungspunkte, dem „Kerne", lagert (in der obigen Tabelle mit ˇ bezeichnet).

Einen Anhalt und Beleg für die Ableitung und Entwickelung seiner Klangzellen erblickt Mayrhofer in der Obertonreihe. Der Gedanke, daß die aus einer gemeinsamen Tonquelle fließenden Teiltöne eines Naturklanges zu dem Tiefsten und Stärksten naturgemäß näher oder ferner verwandt sein werden, der seit Rameau immer wieder von den Theoretikern erwogen wurde, findet durch Mayrhofers System weitreichende Bestätigung. So weist er z. B. für den Tonpunkt c die Verwandtschaft der (obertönigen) Tonpunkte e g d h b fis cis gis dis (also bis 19) nach. Für die obige Reihenfolge ist zunächst entscheidend die musikalische Brauchbarkeit der Naturwerte. Zu dieser Obertonreihe erweist sich eine spiegelbildlich symmetrisch von e aus abwärts zu konstruierende Unterreihe als ergänzendes Gegenstück. Diese kann und soll aber ihre Begründung durchaus nicht in irgendwelchen akustischen Phänomenen (wie sie Riemann lange suchte) finden. Mayrhofer sucht sie in ganz anderer Richtung, indem er nämlich seine Unterreihe als Nachbildung der naturgegebenen Oberreihe in der Umkehrung auffaßt. Er nimmt an, daß die künstlerische Phantasie erst zur Ruhe kommt, wenn sie sich ein symmetrisch um einen Achsenpunkt gleichschwebendes Tongebiet konstruiert hat, wie es eben die Klangzellen darstellen. Dieses Bedürfnis nach symmetrischer Anordnung der Massen und ihrer Verhältnisse, wie es auffallender noch den bildenden Künsten zugrunde liegt, ist die Grundvoraussetzung der Zelltheorie. Nach ihr setzt der intonierende Mensch, ausgehend von einer Großterz, jedem ferneren naturvorgebildeten oder doch annähernd bestimmten (7. 11. 13. 17. 19.) Obertone einen zur „Essentiale" resp. dessen „Kerne" symmetrisch gelagerten Kontrawert entgegen, für den er den Ort nach einer Art Ohrenmaß tonräumlich abmißt. So verstehe ich Mayrhofers Dualismus. Indem ich hier seine ganze Entwickelung überspringen muß, setze ich nur noch das Endresultat, die so gewonnenen, ihrem Ursprunge und ästhetischen Werte nach höchst ungleichen, ja entgegengesetzten Reihen hierher:



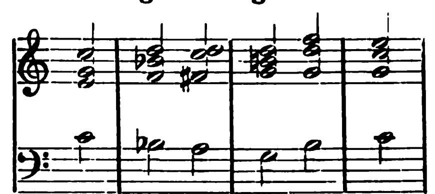
Die Klammern grenzen die verschiedenen Tonkreise (Zellen) ab, die alle symmetrisch zu c-e resp. d gelagert sind. Ihre Summe, d. i. der Inbegriff aller auf ein Zentrum (hier c-e) bezüglichen Klangerscheinungen ist das Tonal. Hier liegt die Grenze der Beziehbarkeit, die also mit 15 eigenwertigen Tonpunkten erreicht ist. Erweitert sich das Tongebiet darüber hinaus, so tritt eine Verschiebung der „Basis" ein, welchen Vorgang Mayrhofer „Gleitung" nennt. Leider muß ich es mir versagen, von diesen und vielen anderen klangpsychischen Aufstellungen eingehender zu sprechen, sie führen auf ungekannte Gebiete, deren Geographie nicht in wenig Sätzen zu geben ist.

Ein Tonstück gehört nun dem Tonkreise, der Klangzelle an, dessen Tonpunkte es belegt. Die Art, wie das geschieht, hat keinen Einfluß auf den Inhalt („Absolutgehalt") des Stückes, sondern nur auf dessen „Ästhetik", d. i. die Lagerungsmöglichkeiten des Inhaltes. Ins Gebiet der „klanglichen Ästhetik" fallen also nicht nur alle durch Verdoppelungen, Oktavumlagerungen usw. gewonnenen Erscheinungen, sondern die gesamten Dur- und Mollwirkungen. Die Formeln  und  belegen z. B. beide den gleichen Absolutgehalt, nämlich die Vollzelle (Diatonik, leitereigene Harmonik) in nachzeitiger Folge dreier Glattzellformen. Scharf kontrastieren sie hingegen in ästhetischer Hinsicht, indem die erste nur Durformen der Glattzellen, die zweite nur Mollformen bringt. Mayrhofer meint aber, daß das reine Dur oder Moll nur seltene (nationale) Spezialisierungen gegenüber der regelmäßigen und allgemeinen Mischung beider Formen sind. Von einem gesonderten Dur- oder Mollgeschlechte spricht er daher nicht mehr, da er sie nur noch als ästhetische Werte innerhalb der einzelnen Klangzellen definiert, die zu erklären sind entweder aus einseitiger Verwendung nur obertöniger Tonpunkte, denen wegen ihrer naturgegebenen Grundlage eine feste, sichere, durige Wirkung eignet, oder aus dem Hinzutritt untertöniger Vertreter zur Essentiale, die infolge ihres tonräumlich konstruktiven Ursprunges einen ertasteten, weichen, molligen Charakter mit sich bringen. Neben reine Dur- und Mollformen treten Durmollformen, in denen sich die Kontrawerte mischen, aber nicht aufheben. Z. B. tritt neben in der

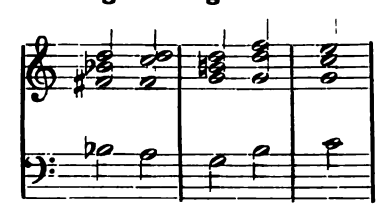
Glattzelle, und neben in der Vollzelle. — Eine Konsequenz dieser Dur-moll Theorie ist ferner die Deutung der Dominant- resp. Subdominantwirkungen in der Vollzelle als gesteigerte sogenannte „Adjektionsmollwirkungen". Sie beruhen darauf, daß der Dominantklang vom obertönig gegebenen Durpunkte, die Subdominante dagegen vom untertönig zu konstruierenden Mollpunkte aus entworfen wird. Auf die Dur-moll Verhältnisse der Hochzellen kann ich hier nicht mehr eingehen. Das Prinzip bleibt stets das gleiche. — Mit der populären Bezeichnung: ein Stück steht z. B. in a moll, ist, wie Mayrhofer nachweist, nichts gesagt, als daß der a-moll Klang häufig und an rhythmisch wie metrisch gewichtigen Stellen des Aufbaus, vor allem am Anfange und Schlusse, eingestellt wird. Er ist also unleugbar ästhetisch bevorzugt innerhalb der Klangzelle, die den Absolutgehalt des Stückes bestimmt. Ob der a-moll Klang gerade auch „Basisklang", d. h. zentrale Glattzelle ist (Tonikaklang), ist damit durchaus nicht erwiesen, da die Meister die Lagerungsverhältnisse nicht immer streng symmetrisch anordnen, sondern oft freie und gelöste Verteilung der Massen lieben. Ebenso wie den Bildhauer die strenge dem Bau des menschlichen Körpers zugrunde liegende Symmetrie nicht dazu zwingt, nur Stehfiguren in absoluter Ruhe zu meißeln, sondern wie kühne Überschneidungen der Glieder, Kontraposte und verkürzte Ansichten gerade als Abweichungen von dem alle Anschauung letzthin leitenden symmetrischen Urbilde besonders reizvoll empfunden werden, so tut es auch aparte Wirkung, wenn die ästhetisch bevorzugte Zelle seitlich gelagert ist, also als Basis gar nicht in Betracht kommt.

Schon in den Primzellen (leitereigene Harmonik) erfährt jeder Tonpunkt durch die Zelltheorie seine ihm gebührende harmonische Deutung. Alle „Zusatznoten", „Durchgangs- und Wechselnoten", „charakteristische Dissonanzen" usw., die nur als Verlegenheitsauskünfte gelten können, fallen fort. Ferner werden — und das ist wohl mit das einschneidendste praktische Ergebnis der Zelltheorie — sämtliche sogenanten „alterierten" Bildungen nicht von „Stammformen" abgeleitet, sondern sie erfahren ihre selbständige Deutung als Vertreter von Hochzellen. Hochzellen waren zu definieren als Vereinigungen von Primzellen, ebenso sind alterierte Akkorde, die sämtlich den Kreis der Vollzelle überschreiten, „Multiklänge", d. h. Klänge, die entstehen aus dem Zusammenprall zweier Primzellen. Primzellen und ihre Klänge gehören dem Gebiete der „Engkonsonanz" an, d. h. ihre Tonpunkte sind sämtlich direkt aufeinander beziehbar, da sie nur „Elementarstrecken" bilden, deren es sechs gibt: 1) Quint-Quart, 2) Großterz-Kleinsext, 3) Kleinterz-Großsext, 4) Ganzton-Kleinsept, 5) Halbton-Großsept,

6) verm. Quinte- überm. Quarte. Hochzellen und ihre Klänge gehören dem Gebiet der „Weitkonsonanz" (Dissonanz) an, d. h. ihre Tonpunkte sind nur noch indirekt beziehbar, da sie „Langstrecken" bilden, deren es vier Arten gibt: 1) chromatischer Halbton, 2) übermäßige Quint, 3) übermäßige Sekunde, 4) übermäßige Sexte nebst Umkehrungen. Andere Intervalle kommen nicht mehr musikalisch in Betracht, höchstens noch die übermäßige Terz, die an der Grenze der Verständlichkeit liegt. Diese Langstrecken sind nur als Vereinigungen von Elementarstrecken auffaßbar. Z. B. e-gis als c-e+egis, da c-gis direkt aufgefaßt als ein schlechtes c-as gerade noch hinnehmbar wäre. Besonders wichtig und daher häufig verwendet erscheinen diejenigen Multiklänge, die „Setzungsklänge" sind, d. h. die Grenzen einer Hochzelle festlegen, wie die Essentiale c-e, z. B. die Glattzelle bedingt. So ist b d fis ein Setzungsklang zur Glatthochzelle um d, indem er die Essentiale c-e in „Kernen" zeichnet (b - d - fis / c e). Ob man aber diese Hochzelle nachzeitig wie folgt:



oder in gleichzeitiger Einführung der beiden bedingenden Essentialen b-d und d-fis in einem Multiklange festlegt:



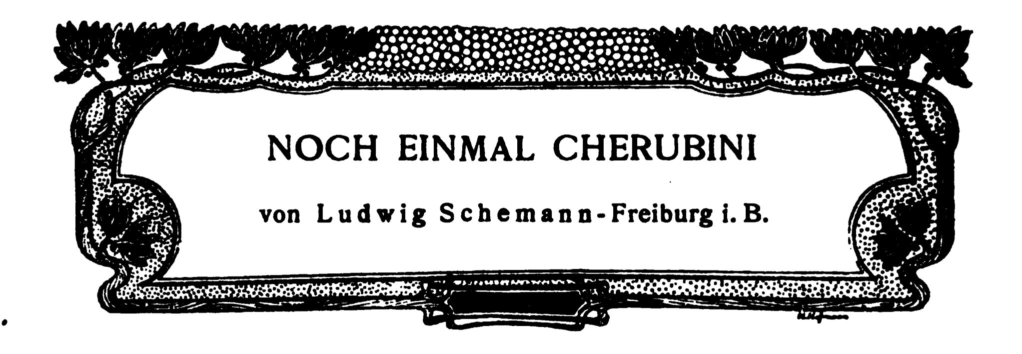
ist nur ästhetisch bedeutsam; der Absolutgehalt ist in beiden Fällen der gleiche; b und fis sind stets unableitbare selbständige Tonpunkte neben den andern.

Die Fülle der Anregungen, die Mayrhofers Untersuchungen bieten, ist erstaunlich. Dadurch, daß ich auf einzelnes etwas einging, kann ich vieles gleich Wichtige nicht einmal nennen. Das Buch spottet geradezu des Versuches, über seinen Inhalt in Kürze einen Überblick zu geben. Auf die praktischen Ergebnisse einzugehen, ist zunächst ganz ausgeschlossen, wiewohl sie erst die Probe aufs Exempel ermöglichen. Zweifellos ist unter den heutigen Musiktheoretikern Riemann in seiner Harmonielehre dem

Begriffe eines Systems am nächsten gekommen. Deshalb ist es hocherfreulich, zu konstatieren, daß der bedeutsame Schritt vorwärts, den Mayrhofer mit seiner Zelltheorie tut, von der gleichen Basis aus und in gleicher Richtung erfolgt, so daß die Prinzipien der dualistischen Harmonietheorie, wie wir sie vor allem der nicht zu unterschätzenden Vorarbeit Riemanns verdanken, hier noch gefestigter und in ihrer Anwendbarkeit und Bedeutung für die Praxis erweitert erscheinen. Die auf der Zelltheorie zu begründende Harmonielehre wird freilich mit der Riemanns wenig Gemeinsames haben.

Diese vorliegende erste Darstellung des Autors soll nur einen kurzen Einblick in die neue Lehre bringen. Infolge der äußerst gedrängten, skizzenhaften Darstellung dieser fast völlig neuartigen Materie sind die Schwierigkeiten der Lektüre ganz ungewohnte, und mir scheint, daß die Art, wie der Verfasser darstellt, sie nicht unerheblich vermehrt. Man vermißt fast jede Bezugnahme auf verwandte Bestrebungen. Besonders zwischen Riemanns Lehre und der Zelltheorie hätten sich leicht verständlichende Parallelen ziehen lassen, an Stelle der teilweise derben Polemik, die besser noch aufgespart worden wäre. Dringend zu fordern ist eine erweiterte, auch den praktischen Bedürfnissen des Musikers durch Notenbeispiele (die hier ganz fehlen) Rechnung tragende Fassung. Diese müßte aber die immanente Systematik des Stoffes auch äußerlich durch klare Gliederung der Ideengänge hervorheben, sowie durch knappe, scharfe Herausarbeitung der Leitgedanken, die man oft schmerzlich vermißt, das Studium erleichtern. Jahrelanges Sich-Vertiefen in seine Ideenwelt hat den Verfasser offenbar weltfremd und unempfänglich für die berechtigten Forderungen der außer ihr Stehenden gemacht, seine Rede eigenwillig abrupt, seine Ausdrucksweise oft entlegen und zu Zweifeln Anlaß gebend, seine Sätze nicht selten hypertrophisch werden lassen. So bedarf es höchster Anspannungsfreudigkeit und Vorurteilslosigkeit seitens des Lesers, um die harte Mühe des sich Durcharbeitens auf sich zu nehmen. Aber auch wenn man dies mit Erfolg getan hat, ist erst noch das hier Neugebotene mit dem Besitzstande unserer heutigen theoretischen Forschung zu vergleichen und abzuwägen, um endlich — durch umfangreiche eigene analytische und praktische Erprobungen hindurch zu einem Urteile darüber zu gelangen, welche Bedeutung der Zelltheorie als Grundlage für eine zukünftige praktische Harmonielehre zukommt. Ich empfehle jedem, der an der Schaffung einer solchen mitarbeitet, Mayrhofers „Psychologie des Klanges" dringend zum Studium.





NOCH EINMAL CHERUBINI

von Ludwig Schemann-Freiburg i. B.

Mein im elften Heft des sechsten Jahrgangs (erstes Märzheft 1907) der „Musik" veröffentlichtes „Wort über Luigi Cherubini" hat eine Anzahl Echos geweckt, die zum Teil ohne Zweifel auch für die glücklicherweise recht zahlreichen Leser, die jenes mit Sympathie aufgenommen haben, von Interesse sein dürften. Brieflich wie mündlich sind mir von hochangesehenen und bedeutenden, namentlich älteren, Lehrern und Meistern der Tonkunst Zustimmungskundgebungen zugegangen, die mich nicht nur dadurch hoch erfreuen mußten, daß sie mir die auf allerbester Tradition beruhende Wertung des großen Florentiner Meisters wenigstens in einem Teile der heutigen Musikerwelt noch immer unverloren zeigten, die mir auch einige weitere Fälle vor Augen führten, in denen solche Wertung sich in vorbildlicher Weise in die künstlerische Tat umgesetzt hatte. So hat zum Beispiel, freilich vor Jahren schon, Herr Professor Rudorff, überhaupt einer der wärmsten Freunde und tatkräftigsten Vorkämpfer Cherubini's, zu wiederholten Malen die d-moll Messe, Herr Professor Wolfrum das Requiem für Männerstimmen in d-moll, ebenfalls wiederholt, zur Aufführung gebracht. Letzterer meinte sogar in seiner Zuschrift an mich, die mir dieses mitteilte, ich unterschätze überhaupt die Beliebtheit Cherubini's bei den Musikern. Möchte er nur recht haben! Ich habe ja übrigens nur behauptet und muß es leider auch weiter behaupten, daß man in der Öffentlichkeit davon zu wenig zu merken bekomme.

Kein Echo, vielmehr durchaus eine Parallelaktion bedeutet der ausgezeichnete Aufsatz von Professor Hermann Kretzschmar „Über die Bedeutung von Cherubinis Ouverturen und Hauptopern für die Gegenwart" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1906, Jahrgang 13. S. 75—91.) Es mutet fast wundergleich an, daß sozusagen im selben Augenblick, da ich in meiner Arbeit die Worte niederschrieb, ich müsse es Fachkundigen überlassen zu entscheiden, was von Opern Cherubini's außer „Wasserträger" und „Medea" etwa noch auszugraben, bzw. neu zu beleben sein möchte, diese Entscheidung von berufenster Seite getroffen wurde,[1]) daß

[1]) Hermann Kretzschmar nennt vor allem die „Elisa". Ich möchte, bei geeigneter Anpassung des Textes, angesichts der großen Herrlichkeiten ihrer Musik auch für die „Abenceragen" nicht alle Hoffnung fahren lassen.

wir beide zwar gleichzeitig, aber ohne voneinander zu wissen, das gleiche Thema behandelten: die Klage über das Vergessen und die Vernachlässigung Cherubini's, dabei beide mit reichlichen Belegen auf das so ganz entgegengesetzte Verhalten der älteren Meister verwiesen, und nur insofern uns mehr ergänzten, als Kretzschmar seine Ausführungen wesentlich der Opernmusik, ich dagegen die meinigen vorwiegend der Kirchenmusik widmete.

Leider ist anzunehmen, daß die so wertvolle und so notwendige Arbeit Kretzschmars von der Stelle aus, an der sie im Druck erschienen, längst nicht weit genug hinausdringen und somit auch praktisch nicht zur verdienten Wirkung und Geltung kommen wird. Um so mehr halte ich es für meine Pflicht, hier eindringlich darauf aufmerksam zu machen und zugleich die Frage anzuregen, ob sie nicht, etwa durch einen Separatabdruck, auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen wäre.

Inzwischen möge es mir an dieser Stelle vergönnt sein, wenigstens einen Abschnitt daraus (S. 78) mitzuteilen, den ich direkt als eine Vervollständigung meiner eigenen Arbeit bezeichnen muß: ich entnehme ihn der Aufzählung von Stimmen der alten Meister, die, wie erwähnt, bei Kretzschmar wie bei mir mit gutem Fug eine Hauptrolle spielt:

„Unter den Zeugnissen der Cherubinischen Zeit steht einer einzigen und notorisch befangenen Ketzerstimme, der H. Berlioz', ein ganzer Chor von Bekennern gegenüber, die alle in Cherubini einen besonders Auserwählten sahen. An der Spitze dieses Chors stehen die besten Musiker der Zeit. Nennen wir nur Méhul, seinen Spezialkonkurrenten, J. Haydn, der (nach Griesinger) Cherubini seinen ‚lieben Sohn', Beethoven, der ihn (in einem Brief an L. Schlösser) den ‚ersten unter den Zeitgenossen' nannte. Unter den deutschen Musikern, die als Schriftsteller tätig waren, ist der älteste Cherubini-Verehrer Fr. Reichardt, der wärmste aber wohl C. M. v. Weber. In einem Münchener Briefe erzählt er, wie ihm auf dem Weg nach dem wartenden Wagen der Theaterzettel in die Hand fälllt. Da ruft er: ‚Heda, Postillon, ich kann nicht reisen, heute ist der Wasserträger'! Diese Begeisterung für Cherubini hat der Komponist des ‚Freischütz' bis ans Lebensende bewahrt und in seinen bekannten Dresdener Journalaufsätzen jede Gelegenheit benutzt, auf die außerordentliche Schönheit und den klassischen Charakter der Werke Cherubinis in originellen und flammenden Worten hinzuweisen. ‚Selig wogendes Champagnerleben, sprudelnd und feurig', heißt's z. B. von der Anakreonouvertüre. Ein andres Mal schreibt er vom Wasserträger: ‚von solchen Werken kann man nie genug sagen', und den Komponisten der Lodoiska stellt er ohne Bedenken und Abstrich Mozart und Beethoven gleich. Bei L. Spohr hätte es der Pariser Briefe (in der Allgem. Musik-Zeitung) und der Selbstbiographie nicht erst bedurft; noch stärker als die Webersche zeigt uns seine Musik die Verehrung und den Einfluß Cherubinis. Ähnlich hat sich Rob. Schumann doppelt, d. h. in Noten und Worten zu Cherubini bekannt; als Komponist z. B. mit dem kleinen Vorspiel zur Peri und mit Ouvertüre, Scherzo und Finale. Wenn er als Schriftsteller auf ihn zu sprechen kommt, nennt er ihn kurz den ‚herrlichen'. Die Reihe der mehr oder weniger namhaften Cherubini-Verehrer, aus deren

älterem Bestand noch J. von Seyfried und M. Hauptmann hervorzuheben wären, reicht über Mendelssohn, Moscheles und R. Wagner — Liszt fehlt — bis in die jüngste Gegenwart, und die literarischen Äußerungen der neuesten Zeit geben denen der Weberschen an Wärme nichts nach. Erklärt doch Hans v. Bülow 1882 Johannes Brahms als den ‚Erben Luigis und Ludwigs', stellt also nochmals Beethoven und Cherubini auf dasselbe Klassikerbrett." [1])

Ich habe diese ganze Stelle, trotzdem sie manches enthält, was ich selbst schon mitgeteilt hatte, doch mit gutem Bedacht darum hier vollständig zum Abdruck gebracht, weil sie ungleich mehr als meine entsprechende Aufzählung erkennen läßt, wie vielfach Cherubini unsere großen Meister nicht nur zu begeistern vermocht, sondern direkt in ihrem Schaffen beeinflußt hat, wie groß daher seine Bedeutung für die deutsche Musik unter doppeltem Gesichtspunkte gewesen ist.

Ich schließe hieran noch einige weitere Aussprüche Wagners, die mir vorm Jahre noch entgangen waren, und auf die mich inzwischen Herr Professor Sternfeld in Berlin freundlichst aufmerksam gemacht hat. Sie finden sich in der von dem Genannten herausgegebenen Sammlung „Aus Richard Wagners Pariser Zeit", Aufsätze und Kunstberichte des Meisters aus Paris 1841, Bd. II (= Deutsche Bücherei Bd. 65), S. 40 und 68:

„Sollte man es glauben, der Komponist des ‚Wasserträgers' lebt hier in Paris, und an keinem der tausend Orte, wo man Musik macht, ist es möglich, eine Note dieses ‚Wasserträgers' zu hören! Ich liebe alles Neue ungemein, bin der Mode ergeben wie kein anderer und lebe in der festen Überzeugung, daß ihre Herrschaft ebenso notwendig als mächtig sei: — wenn man aber vor lauter Mode so weit kommt, daß ein Mann wie Cherubini total vergessen wird, so möchte ich lieber wieder zu dem alten Frack greifen, in dem ich konfirmiert wurde, und welchen ich trug, als ich den ‚Wasserträger' zum ersten Male hörte."

Die zweite Stelle, S. 68 ff., ist zu ausführlich, um hier im Wortlaute angeführt zu werden; auch sie gipfelt wieder in dem Ausspruche:

„Es ist schmerzlich zu sagen, daß Cherubinis Einfluß auf die musikalische Entwicklung der gegenwärtigen Epoche fast gänzlich null zu nennen ist."

Fast merkwürdiger noch als diese beiden Stellen ist die a. a. O. S. 36—37 über Berlioz' „Romeo und Julie"-Symphonie:

„Neben den genialsten Erfindungen häuft sich in diesem Werke eine solche Masse von Ungeschmack und schlechter Kunstökonomie, daß ich mich nicht erwehren konnte zu wünschen, Berlioz hätte vor der Aufführung diese Komposition einem Manne wie Cherubini vorgelegt, der gewiß, ohne dem originellen Werke auch nur

[1]) Bülows häufigeres Eintreten für Cherubini ist mir inzwischen auch von anderer Seite bestätigt worden.

den geringsten Schaden zuzufügen, es von einer starken Zahl entstellender Unschönheiten zu entladen verstanden haben würde."

Dieser Einfall Wagners, wonach Berlioz gerade in Cherubini seinen Meister oder Meisterer hätte finden sollen, entbehrt insofern nicht eines gewissen Humors, als gerade — und einzig — aus dem Berliozschen Lager Proteste gegen meine Cherubini-Arbeit erfolgt sind. Ich möchte übrigens bei dieser Gelegenheit ausdrücklich versichern, daß mir jede Beeinträchtigung Berlioz' an der betreffenden Stelle meines Aufsatzes an sich völlig fern gelegen hat. Was mir, wie so vielen, eine reine und ungeteilte Bewunderung dieses Meisters gelegentlich verwehrte und mir so auch jene Worte indirekt eingab, war eben jenes Unharmonische, Unausgeglichene in seinem Schaffen, das auch Wagner hier hervorhebt.

Ich breche hier ab. Diese kurzen Mitteilungen werden, wie ich hoffe, genügen, um darzutun, daß Cherubini auch der heutigen Generation, wenigstens in einer Minorität, noch kein ganz Verlorener ist. Mag auch die Gemeinde, in der sein Andenken lebt, nur klein sein — wenn sie nur nicht müde wird, von ihrem Meister und für ihren Meister Zeugnis abzulegen, so kann es am Ende nicht fehlen, daß er eines Tages auch noch selbst wieder gebührend zu Worte kommt.





OPERNBRIEF AUS ITALIEN

von Paul Marsop-München

Rom, Ende Dezember

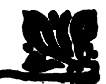
Gewohnterweise sprach ich im Laufe des Novembers und Dezembers an den nambaftesten Bühnen Italiens vor, um mir über den Fortgang der Entwickelung auf dem Gebiete der Oper ein Urteil zu bilden. Das Ergebnis war auch diesmal wenig befriedigend. Weder von Puccini noch von Mascagni noch von Leoncavallo ist heuer etwas Neues zu erwarten; sie speisen uns mit Versprechungen auf die Zukunft ab — was sie eigentlich seit dem Beginn ihrer Laufbahn taten; erfreuliche Überraschungen werden sie uns schwerlich mehr bereiten. Mascagni arbeitet weiter an seinem „Erntefest", daneben auch an seiner schon seit einer Reihe von Jahren in Angriff genommenen „Vestilia". Von seinen früheren Werken sind der „Ratcliff", die „Rantzau", der „Silvano" auch in seinem Vaterlande bereits verschollen. Gelegentlich tauchen die „Iris" und die „Maschere", sehr selten der „Freund Fritz" und der „Zanetto" noch einmal auf. Hingegen hat sich der Cavalleria-Geschmack noch immer nicht ausgelebt. Nach dem Vorbild dieser erfolgreichsten aller Messertragödien geschriebene Vorstadtstücke gelangen nach wie vor zur Aufführung. Als entsprechende Neuheiten brachten Baravalle in Turin die dramatische Skizze „Iglesias", Seppilli in Mailand sein textlich nicht übel aufgebautes, in Hinsicht der musikalischen Erfindung aber überaus dürftiges „Rotes Schiff", Morlacchi in Rom sein Anfängerwerk „Bretagna" vor ein nachsichtiges, allzu nachsichtiges Publikum. Alle hatten Achtungs- und Eintagserfolge zu verzeichnen. Erfreulich war mir die Wahrnehmung, daß die hiesige Kritik auch in der Besprechung von Mißratenem, ja völlig Verunglücktem stets den Ton des Wohlwollens beibehält, sich nie zu billigen Bewitzelungen verleiten läßt; auf der anderen Seite mußt' es mich befremden, daß sie schwere, handgreifliche technische Fehler und sozusagen mit dem Besenstiel hingesetzte Ungeschicklichkeiten nicht einmal zu bemerken schien. Nun, jedes Land hat die Rezensenten, die es verdient.

Linkische Ausdrucksweise ist am neuesten Werk von Umberto Giordano, der vom Verfasser „modernes Idyll" genannten „Marcella", gewiß nicht zu bemängeln. Giordano hat neben Puccini unter den lebenden italienischen Tonsetzern nicht nur am meisten Sinn für wohlklingend moderne Bildungen und Verbindungen, nicht nur Freude an klarer, ja eleganter Faktur: er vergewaltigt auch niemals die Singstimmen. Englisch ausgedrückt: ein gentleman composer. Leider müht er sich diesmal ganz und gar vergeblich damit ab, aus nichts etwas zu machen. Wie man es nur fertig bringen mag, unter italienischer Sonne drei Akte zu vollenden, ohne daß einem das allermindeste einfällt! Sein Buch ließ sich Giordano diesmal von Cain und Adenis, den privilegierten Librettisten des maitre Massenet, schreiben. Es ist auch durchaus Massenet: Pappdeckel und Syrup.

Die Jungitaliener, wie sie sich immer noch gern nennen, haben die Vertreter der „alten Schule“ jetzt in den Hintergrund gedrängt. Nur selten gelangt noch ein solcher zu Wort. So neuerdings Luigi Mancinelli mit seiner Oper „Paolo e Francesca“. Mancinelli verdient als tüchtiger Vertreter ehrenfesten, altbewährten Handwerks allen Respekt. Ich wüßte zurzeit niemanden in Deutschland, der so ausgeglichene, so solide Kapellmeistermusik zu schreiben verstünde, wie er. Was die Szene an sachlich zu rechtfertigenden äußeren Wirkungen hergibt, wie man das Interesse des Zuhörers, auch ohne blauen Dunst zu entwickeln, zu erwecken, zu steigern, stets wieder zu beleben vermag, das hat er in langjähriger, erfolgreicher Dirigententätigkeit gelernt. Nur die Poesie geht ihm ab. Er erlebt das Geschick seiner Helden nicht; er illustriert es nur. Und die Herzensgeschichte der Liebenden von Rimini birgt nun einmal den Keim einer schlagkräftigen Theatertragödie nicht in sich. Viele haben sich darüber getäuscht; auch unser feinsinniger, liebenswerter Hermann Goetz. Was die wenigen, im Augenblick höchster Inspiration niedergeschriebenen, wahrhaft göttlichen Verse Dantes an einem durch die Mittel der Musik wiederzuspiegelnden Lyrismus in sich schließen, das hat bisher allein Liszt in der unvergleichlich schönen Francesca-Episode seiner einheitlichsten symphonischen Dichtung mit Meisterschaft ausgelöst.

Achtungswert, aber keineswegs mehr, dünkte mich auch die Art, in der Mancinelli mit dem Orchester des „Teatro communale“ von Bologna Wagners „Tristan“ interpretierte. Richtiger: recht wenig geschickt zusammengepreßte Bruchstücke des Werkes. Einschließlich zweier sehr ausgiebiger Pausen dauerte die gesamte Vorstellung knapp drei Stunden. Doch auch abgesehen von den barbarischen Verstümmelungen, von der vorweltlichen Behandlung der Szene — das Schiffszelt war in knallblau und knallgelb gehalten —, von der primitiven, stets ruckweise veränderten Beleuchtung und den unzähligen groben Regieschnitzern brachte mir der Abend Enttäuschung über Enttäuschung. Die Darsteller schrieen wie deutsche Wagnersänger, und die Instrumentalisten ließen es ebenso an der Sicherheit der Einsätze wie an den richtigen Abstufungen der Tongebung und der Beseelung der einzelnen Phrasen fehlen. Was ist aus dem einstmals so belobten Orchester der Hauptstadt der Emilia geworden? Haben die letzten Jahrzehnte dort nahezu alles wieder verfallen lassen, was vordem sorgsam aufgebaut wurde? Bülow versicherte mir wiederholt auf das bestimmteste, daß die vielbesprochenen Lohengrin-Vorstellungen vom Jahre 1871, im Verlauf deren der Gedanke rege wurde, Wagner durch die Verleihung des Bürgerrechtes von Bologna zu ehren, in technischer Beziehung einwandfrei, ja tadellos gewesen wären. Zur Erinnerung an jene Tage hat man während des verflossenen Jahres im Atrium des Hauses eine Gedenktafel mit einer Inschrift angebracht, die auf lapidare Weise berechtigtem Eigenlob Ausdruck verleiht. Wäre es nicht rätlicher gewesen, für diese Gedenkworte einen Platz im Orchesterraum zu bestimmen, und zwar derart, daß sie auch vom Kapellmeister hätten gesehen werden können?

„Quantitativ“ trägt man ja jetzt in Italien an Wagner alle Schulden ab. Auf ihren heurigen Winterspielplan haben die großen Bühnen von Neapel, Parma und Genua den „Tristan“ gesetzt. Die „Meistersinger“ werden in Rom und ungefähr zu gleicher Zeit im „Teatro regio“ von Turin zur Wiedergabe kommen; an letztgenannter Kunststätte auch der „Lohengrin“, der während der gleichen Stagione zu Turin und Padua in Szene geht. In der Mailänder „Scala“ ist diesmal die „Götterdämmerung“ an der Reihe. Dort, wo Arturo Toscanini das Zepter schwingt, von dessen Wirken ich schon viel Rühmliches zu melden hatte, wird wohl auch allein ein runder künstlerischer Erfolg erzielt werden. In meinem



zweiten, abschließenden Bericht über den italienischen Opernwinter werde ich einiges in Bezug auf die einschlägigen Aufführungen zu sagen haben, ebenso über den nach langwierigen Vorstudien und mit erheblichen Kosten zu Ende gebrachten Orchesterumbau im beherrschenden, maßgebenden Bühnenhause südlich der Alpen.

Sich für die gern und reichlich gewährte Gastfreundschaft, die man bei uns der neueren und neuesten italienischen Produktion erweist, sachgemäß erkenntlich zu zeigen: daran denkt man hierzulande noch nicht. Nur Richard Strauß wird nach seinen vorjährigen Turiner und Mailänder Triumphen jetzt mit seiner „Salome" in Rom und Neapel als Gast erscheinen. Hoffentlich verschaffe ich mit dieser Mitteilung einigen griesgrämigen Neidern in Deutschland einen gesunden Ärger.





BÜCHER

85. Jules Ecorcheville: De Lulli à Rameau 1690—1730. L'esthétique musicale. Impressions Artistiques L. Marcel, Fortel & Cie, Paris 1906.

So häufig verhältnismäßig Bücher mit Titeln wie „Ästhetik der Tonkunst" erscheinen, so selten sind Werke, die sich mit der Geschichte der musikalischen Ästhetik im ganzen ihres Zusammenhanges oder in besonderen, hervorragenden oder aus dem oder jenem Grunde interessierenden Abschnitten befassen. Einzelne Monographieen bergen unsere wissenschaftlichen Zeitschriften, eine größere Abschnitte zusammenfassende Arbeit hat der verstorbene H. Ehrlich für die Zeit von Kant bis zur Gegenwart vor einigen Jahren geboten; England und Frankreich sind mit wichtigen Arbeiten nicht zurückgeblieben; als jüngstes, hier in Betracht kommende Werk einer deutschen Feder ist vor einiger Zeit Aberts wichtiges Buch über die Musikanschauung des Mittelalters erschienen. Derlei Werke ermöglichen erst neben dem Studium der Dokumente der Kunst und ihrer Lebensbedingungen ein volles Verständnis. Indem ich Ecorchevilles überaus gut geschriebenes, sorgsam und fleißig die Quellen verwertendes Buch mit kurzen Worten hier anzeige (der Gegenstand verbietet ein näheres Eingehen auf die vielen Einzelheiten), spreche ich gleichzeitig die Hoffnung aus, die schöne und gewissenhafte Arbeit bald in guter deutscher Übersetzung unserm Lande allgemein zugänglich gemacht zu sehen. Daß der Verfasser sich auf die Zeit von 1690—1730 beschränkt, begreift sich leicht: in diesem Abschnitt der französischen Musik, dessen Beginn der Tod des großen Florentiners (1687), dessen Ende (1733) Rameaus, des 50jährigen, ersten bedeutenden Opernerfolg sah, spannen sich eine Reihe von ästhetischen Fragen an, die auch weiterhin die französische Kritik lebhaft beschäftigen und zur Zeit des Erscheinens von Gluck in Paris den Höhepunkt ihrer öffentlichen Behandlung finden sollten. Zudem fällt jener Abschnitt in die Epoche des französischen Geisteslebens, die man wohl als die Literaturperiode Ludwigs XIV. bezeichnet hat. Da die französische Literatur dieses ganzen Zeitraumes im vollsten Gegensatze zu der voraufgegangenen und der nachfolgenden Periode weit davon entfernt war, soziale oder politische Thesen zu erörtern, vielmehr im wesentlichen jeden Einfluß auf das öffentliche Leben verschmähte, um rein ästhetischem Genusse zu dienen, so erhellt die Berechtigung, den gewählten zeitlichen Abschnitt zur besonderen Darstellung zu wählen, auch daraus zur Genüge. Ecorcheville betont und begründet in der Einleitung die Bedeutung des zwischen Lullis Tode und Rameaus erstem Erfolge liegenden Abschnittes für die französische Musik und bestimmt als den Zweck des Buches, die Geschichte der jene Zeit bewegenden Ideen und spekulativen Leitsätze, nicht aber „Musikgeschichte", also Betrachtung der Werke und der Lebensverhältnisse der sie schaffenden Künstler, zu schreiben. Wer auch nur entfernt von der lebhaften Teilnahme der französischen Schöngeister an ästhetischen Fragen weiß, in deren Mitte die „Nachahmung der Natur" steht, wird schon durch die ungemein fein pointierte Art, in der Ecorcheville sein Thema nach und nach herausstellt, mit großen Erwartungen an die folgenden Auseinandersetzungen herantreten, die, vom Begriffe der objektiven

Wertung des Schönen ausgehend und diesen Begriff festlegend, nacheinander Ästhetik und Musikkritik, Musik und Moral, Musik und Wort, die französische und die italienische Musik in ihren großen Gegensätzen und Streitfragen behandeln. Manche Erscheinungen, die uns in der inneren Geschichte der Kunst anderer Länder begegnen, so die Angriffe der Theologen auf die Oper, treffen wir auch hier; nirgends aber sind sie in geistvollerer und gleichzeitig leidenschaftlicherer Weise abgewehrt worden als in Frankreich. Ich wiederhole, daß die Lektüre des Werkes ein Genuß ist, den die meisterhafte Disposition des Stoffes, die ausgezeichnete Entwicklung des Themas und der glänzende Stil gleichmäßig bedingen. Da die Glucks Auftreten in Paris begleitenden Streitfragen immer wieder unserer Anteilnahme sicher sind, so wird auch dies Werk, das bis zu einem gewissen Grade ihre Vorgeschichte enthüllt, einer teilnahmsvollen Aufnahme sicher sein.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

66. **Wilhelm Tappert: Sang und Klang aus alter Zeit. Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.** Verlag: Leo Liepmannssohn, Berlin 1906.

Ein ganz vorzügliches Werk des vor kurzem leider verstorbenen Wagnerrecken Wilhelm Tappert liegt vor uns, in dem er uns hundert vergessene, in alter Lautenschrift erhaltene Melodieen wiederschenkt. Viele kannten ihn nur als einen der historisch ersten Wagnervorkämpfer; Eingeweihte schätzten ihn aber längst als einen tüchtigen Musikforscher und Musikhistoriker, der in seinen Arbeiten aus seinen eigenen reichen und wertvollen Musiksammlungen schöpfen konnte. Schade, daß das vorliegende Werk nur in 525 numerierten Exemplaren erschienen und deshalb nur wenigen zugänglich ist. Auf ein besonders gutes Porträt des letzten Lautenisten Christian Gottlieb Scheidler, der bis ins 19. Jahrhundert hineinragt, folgt ein längeres instruktives Vorwort und darauf ein wissenschaftlich gehaltenes, ausführliches Verzeichnis der mitgeteilten Musikstücke. — Musiklaien ist es oft nicht bekannt, daß die Laute vom 15. bis zum 17. Jahrhundert dieselbe Stellung eingenommen und eine ähnlich wichtige Rolle im Musikleben gespielt hat, wie sie nachher dem Klavier und seinen Vorgängern zufielen. Sie war das Haus- und Familieninstrument. Da sie zahlreiche Saiten hatte, sowohl solche mit Bunden (gleich den Melodiesaiten der heutigen Zither) als ohne solche, so eignete sie sich nicht nur für mehrstimmige Musik im allgemeinen, sondern sogar für polyphone und fugierte. Man setzte auch Gesänge mit und ohne Begleitung, einstimmige und mehrstimmige für dieses Instrument und rettete so manches schöne Musikstück vor dem Untergange. Die Lautenschrift war ziemlich kompliziert und schwierig; die sogenannten Lautentabulaturen waren gewissermaßen Projektionen der Laute selbst auf das Papier. Es gab verschiedene Arten: solche, die die Töne und solche, die die Griffe notierten. Auch waren nicht nur die deutsche, die französische, die italienische, die spanische usw. Tabulatur untereinander, und zwar teilweise prinzipiell verschieden, sondern die einzelnen Nationaltabulaturen waren auch noch im Laufe der Jahrhunderte gar manchen Veränderungen unterworfen. Näheres findet der sich dafür interessierende Leser im dritten Heft der ersten Serie der Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft (Oswald Körte: Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts) und in Morphy's großem, von Riemann übersetztem Werke „Les Luthistes Espagnoles du 16. siècle“ (beide bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen). Wer nun Tapperts hundert Musikstücke, die fein säuberlich in unsere moderne Notenschrift übertragen sind, sich durchspielt, der wird gewiß manches Veraltete und uns unerträglich steif Erscheinende darunter finden, aber auch manches Schöne und unvergänglich Frische, manches famose Volkslied und manche schön kontrapunktierte Kunstmusik. Alte Tänze versetzen uns in ihre Zeit, da sie wirklich noch getanzt wurden. Selbst Programmusik, wenn auch sehr äußerliche, fehlt nicht

(z. B. Battaglia, S. 69). Wie fähig man im Anfang des 18. Jahrhunderts schon war, den Humor musikalisch zum Ausdruck zu bringen, erkennt man z. B. aus dem Musikstück „Le Drôle" von E. T. Baron (S. 116). Tappert bringt auch Niederschriften von Original-Lautentabulaturen aller Art. Wie fleißig aber seine Arbeit ist, erkennt man aus dem Verzeichnis der Musikstücke, deren literarische Quellen wir in Büchern aller damaligen musikalischen Kulturländer zu suchen haben. Kurt Mey

87. **Edgar Istel:** Peter Cornelius. Verlag: Ph. Reclam jun., Leipzig.

Ich zähle dieses Büchlein zu den erfreulichsten musikliterarischen Erscheinungen der letzten Zeit. Es hat sich glücklich gefügt, daß Cornelius, einer der sympathischesten deutschen Musiker, hier eine Lebensbeschreibung erhalten hat, die in ihrer Treuherzigkeit, in ihrer Schlichtheit und feinsinnigen Sorgfalt auch an sich nur sympathisch anmuten kann. Am schönsten ist wohl das Schlußkapitel der Biographie, „Peter Cornelius als Mensch und Künstler" betitelt. Aber auch sonst in den früheren Abschnitten ist so viel des verständnisvollen Eingehens auf Cornelius' Natur und Wesen, so viel des Richtigen über die Zeitverhältnisse und über Cornelius' Stellung in der Gesamtentwickelung der Musik enthalten, daß Istel für diese Leistung nur uneingeschränktes Lob verdient. Es ist ihm gelungen, die herzgewinnende Persönlichkeit seines Helden nicht nur zu erfassen, sondern sie auch treulich wiederzugeben. Wie ein leises Mitklingen erfüllt alle Abschnitte dieses Buches immer wieder der Geist jener Verse Richard Wagners, die das Motto der Arbeit bilden: „Der Dichter, der aus eigenem Fleiße — Zu Wort und Reimen, die er erfand, — Aus Tönen auch fügt eine neue Weise — Der wird als Meistersinger erkannt!" Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

88. **J. S. Bach:** Orchestersuiten. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Max Reger. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Seinen sehr effektvollen, nur leider übermäßig schwierigen Bearbeitungen Bachscher Orgelwerke für Klavier läßt Reger hier eine Bearbeitung von vier Orchestersuiten (Symphonieen) folgen, die glücklicherweise leichter auszuführen sind. Es kann nicht geleugnet werden, daß seine übermäßig virtuosenhafte Behandlung dem inneren Gehalt und Charakter der Bachschen Arbeiten mehrfach zu nahe getreten ist und auch der sehr zu wünschenden Verbreitung dieser herrlichen Kompositionen fühlbar im Wege steht. Um so freudiger ist das vorliegende Heft zu begrüßen, da es von dieser Tendenz sich frei hält. Wir würden sehr gern sehen, wenn Reger auch weiterhin dieser einfacheren Methode treu bliebe: auf diesem Felde harrt noch reiche Ernte. Es sei besonders z. B. auf die gehaltvollen Goldberg-Variationen hingewiesen, deren Ausführung, weil mehrfach für zwei Klaviaturen berechnet, auf unseren Klavieren große Schwierigkeiten bereitet.

89. **Arne Oldberg:** Symphonic Concerto (G Minor) for Piano and Orchestra. op. 17. Verlag: Wa-Wan Preß, Newton Center, Mass.

An diesem symphonischen Konzert, das nicht ohne einzelne gute Gedanken ist, haben wir vor allem seine zu große Länge und die mangelnde thematische Durchbildung auszusetzen, die vorzüglich in den schnellen Sätzen störend hervortreten. Hier ist mehr eine ungeheuer rauschende, durch fortwährenden Harmonieenwechsel fast atemlos hindurchgejagte Kette von einzelnen Motiven, als daß eine klar und architektonisch herausgearbeitete schöne Form fesselte und den Hörer in ihren Bann zwänge. Besser gelungen ist der langsame Mittelsatz, aus dem Sinn für warme Melodieführung spricht. Aber fast durchgängig gelingen ja den modernen Komponisten die lyrisch getragenen Stücke besser als die raschen Sätze, für die die Erfindungskraft im weiten Umfange erstorben zu sein

scheint. Welche Fülle von frischen Motiven hat hier z. B. Brahms! Mit dem Wagnerschen Opernstil ist eben doch hier im Gebiete der absoluten Musik wenig anzufangen, so sehr er auch für manchen Modernen der einzig mögliche musikalische Stil sein mag.

90. **Adolf Ruthardt: Pedalstudien; acht Vortragsstücke für Pianoforte. op. 56.** Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß vom Pedal beim künstlerischen Klavierspiel heute ein oft viel zu ausgiebiger Gebrauch gemacht wird, der viele Feinheiten des Spiels verschwimmen läßt, und dessen Vorteile zu diesem Nachteile in gar keinem Verhältnis stehen. Teilweise ist das allerdings in der modernen Schreib- und Kompositionsweise begründet, die ohne reichlichen Pedalgebrauch kaum denkbar ist, wobei allerdings erst noch zu entscheiden bleibt, ob denn wirklich die beabsichtigten Wirkungen nur mit Hilfe des Pedals erreicht werden können, ob nicht vielmehr eine sorgsam verfeinerte Kunst des Anschlags und der Fingertechnik dasselbe erreichen könnte und so die unvermeidlichen Nachteile des zu reichlichen Pedalgebrauchs vermieden würden. Die beste Medizin gegen die Übertreibung wird natürlich immer fleißiges Studium Händels und vor allem Bachs bleiben, das die Anschlagsweise und Ausdrucksfähigkeit der Kinder gesund, bildsam und entwicklungsfähig erhält. Wenn nun auch dem Verfasser der vorliegenden Pedalstudien zuzugeben ist, daß die Notation des Pedals heute vielfach unbestimmt und unzulänglich gehandhabt und dadurch der richtigen Erkenntnis und dem vorteilhaften Gebrauch dieses Kunstmittels entgegengearbeitet wird, so können wir auf der andern Seite uns doch nicht enthalten, zu bekennen, daß wir von dem in diesen Stücken geübten Raffinement des Pedalgebrauchs nicht wünschen möchten, daß es viele Nachfolger fände. So konnten wir uns z. B. nicht davon überzeugen, daß in der musikalisch am höchsten von allen stehenden No. 6 („Des Helden letzte Heimfahrt") das Pedal bei den rollenden Tonleitern und chromatischen Gängen wirklich „unentbehrlich" sein soll, noch weniger, daß sein Gebrauch in der polyphonen Faktur von No. 8 („Einkehr im Münster") selbst in der vorgeschriebenen Beschränkung nicht vom Übel sein sollte. Auch möchten wir den Satz des Verfassers, daß der Klavierton „von Natur starr und trocken" sei, doch für ein wirklich künstlerisches Anschlagsgefühl nicht ohne weiteres unterschreiben. Sind wir nun aber auch nicht in allem mit dem Verfasser und seinen Ansichten einverstanden, so gebührt ihm doch für die eingehende und mindestens äußerst eigenartige und interessante praktische Darstellung seiner Überzeugungen an einer Reihe geschmackvoller Musterbeispiele Dank, und es kann nicht ausbleiben, daß das Pedalproblem durch sein Werkchen gefördert werden wird. Albert Leitzmann

91. **Alphons Diepenbrock: Vier vierstemmige Liederen voor Sopran, Alt, Tenoor en Bas.** Verlag: S. L. van Looy, Amsterdam.

Diese vier Gesangsquartette, die uns in erster Linie ihrer kontrapunktischen Arbeit wegen interessieren, tragen vom ersten bis zum letzten Takte die Charakteristika des niederländischen Stils an der Stirn geschrieben. Wenn wir die hier aufgebotene, fast virtuose satztechnische Arbeit und den seltsamen Zuschnitt der Partitur recht verstehen wollen, so müssen wir uns vergegenwärtigen, daß die moderne niederländische a cappella-Musik zur Urahnin die Kunst des Diskantierens, d. h. das improvisierte kontrapunktische Umspielen irgendeiner Stimme durch die Sänger, hat, die nach und nach erst von den Theoretikern in strenge Regeln über die Verwendung verschiedener Intervalle und Zusammenklänge festgehalten und zur Grundlage für den nationalen niederländischen Stil gemacht worden sind. Bis auf wenige homophone Akkordfolgen herrscht darum auch hier ein so überreiches, bewegtes Leben in den vier Stimmen, daß ihr melodischer und kontrapunktischer Wert wohl nur von einem virtuos eingesungenen Soloquartett zur erschöpfenden Darstellung gelangen kann. Geschieht dies aber, dann werden diese „vier-

stemmige Liederen" von einem ungemein intimen Klangreiz sein, der lebhaft an die Wirkung altenglischer Madrigale erinnern dürfte. Empfehlenswert wäre es gewesen, dem niederländischen Texte auch eine deutsche Übersetzung unterzulegen, da die Gesänge zweifellos auch in deutschen Landen lebhaftes Interesse erwecken würden.

Paul Mittmann

92. **Felix Weingartner**: Sonaten für Violine und Klavier. op. 42. No. 1 D-dur; No. 2 fis-moll. Verlag: Breitkopf & Härtel (Volksausgabe), Leipzig.

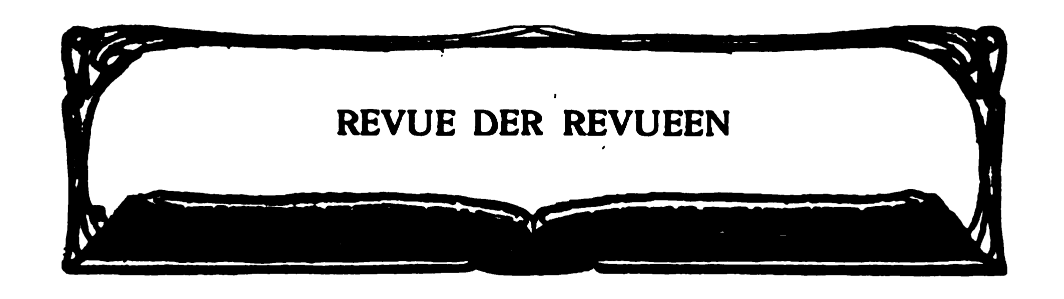
Wiederholt habe ich in dieser Zeitschrift mich warm über Weingartners Streichquartette und sein Klaviersextett ausgesprochen. Um so schwerer wird es mir, jetzt einzugestehen, daß mich diese Sonaten recht enttäuscht haben. Trotz gelegentlicher hübscher Gedanken, trotz an Brahms erinnernder Stellen ist die Erfindungsgabe Weingartners in diesen beiden Sonaten gar zu schwächlich. Die erste ist in den beiden Ecksätzen im Stile des jungen Beethoven gehalten, der langsame Satz ist eine Bachkopie. Die Verarbeitung der teilweise fast simplen Themen ist eine gesucht veraltete; der moderne Musiker kommt gar nicht auf seine Rechnung. Ein Muster von Stillosigkeit ist die fis-moll Sonate; sie ist weniger gesucht einfach als die in D-dur. Der erste Satz hat wenigstens eine recht ansprechende Koda; manches Stimmungsvolle bietet der langsame Satz. Über die Doppelgriffstellen im Finale wird sich mancher Geiger ärgern. Den Beweis, daß wir nicht ungestraft in vergangene Musikepochen uns zurückversetzen können, hat Weingartner leider mit diesen beiden Sonaten erbracht.

93. **Maximilian Gabler**: Theoretisch-praktische Klarinettenschule. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Trotz der bewährten alten Klarinettenschulen wird diese neue, die von dem am Dresdener Opernhause und am dortigen Konservatorium wirkenden Verfasser nicht bloss mit einem stattlichen Übungsmaterial, sondern auch mit ausführlichen Erläuterungen ausgestattet worden ist, sicherlich sich rasch einbürgern, zumal sie die Bedürfnisse des Selbstunterrichts in hohem Grade berücksichtigt. Hoffentlich regt sie auch manchen Dilettanten an, sich mit der Klarinette, die ich für das dankbarste und auch im Hause gut zu verwertende Blasinstrument halte, zu beschäftigen. Wilhelm Altmann

94. **Ludwig Hess**: Drei Duette für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung. op. 13. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Die Literatur der zweistimmigen Gesänge ist eine ebenso kleine, wie, bis auf wenige Ausnahmen, künstlerisch minderwertige. Der Begriff „Zwiegesang", logisch begründet durch die Dichtung, gehört auf diesem Kompositionsgebiet zu den größten Seltenheiten. Fast stets begegnen wir einem faden duettierenden Nebeneinanderherlaufen der Singstimmen. Ludwig Hess hat seinem op. 13 ebenfalls den ominösen Titel „Duette" gegeben, dem sattsam ausgetretenen Pfade ist er aber erfreulicherweise fern geblieben. Seine hier vorliegenden drei Kompositionen sind Zwiegesänge in des Wortes eigenster Bedeutung und somit prinzipiell zu begrüßen, wenn sie auch als Kompositionen nicht zu dem Erfreulichen gehören, was die Phantasie Ludwig Hess' schon geschaffen. Abgesehen davon, daß Hess von den Ausführenden — Mezzosopran und hohe Männerstimme — stimmlich und musikalisch außerordentlich viel voraussetzt, so stehen die Schwierigkeiten nicht im Verhältnis zur Wirkung. Die stark chromatisierende Harmonik verdrängt den natürlichen Fluß des Melos und geheimnist in die keineswegs tiefgründigen Dichtungen von Conrad Ferdinand Meyer und Nikolaus Lenau mehr hinein als ihnen zukommt. Mit einem Wort, die Einfachheit der Dichtung steht vielfach im Gegensatz zu der Geschraubtheit der Vertonung, deren Klaviersatz, mehr orchestral behandelt, nicht dazu beiträgt, das harmonische Gewebe durchsichtiger zu gestalten. Adolf Göttmann



Aus deutschen Tageszeitungen

DER TAG (Berlin) vom 20. September, vom 12. Oktober und vom 9. November 1907. — In dem Aufsatz „Die Drehorgeln" schildert Karl Scheffler (20. IX.) sehr gut, welche unheimliche Macht sogar die schlechte Musik der Drehorgeln ausüben kann. „Die Musik, die herrlichste der Künste, verliert ihre göttliche Gloriole selbst im proletarischen Lumpengewande nicht." . . . „Sie rührt gleich an das Urweltliche . . . Eine Drehorgel steht am Wege, und wie man sich der Musik nähert, fühlt man sich von den marschartigen Rhythmen jählings überwältigt. Es wogt das Tempo fühlbar fast im Körper auf und nieder, es geht die Nervenerregung wie ein Strom von Wärme über den Leib, und es ergreifen die Schwingungen den ganzen Organismus mit einer Macht, daß die Lustgefühle sich fast bis zum Schmerz steigern. Auf den Schwingungen aber reiten die Gedanken in hellen Scharen herbei. Der Wille wird zu großen Dingen gestachelt und schaut sich um nach heroischen Taten; er schreitet als Triumphator einher, nach dem Tempo einer gemeinen Drehorgel . . . Die Musik tötet die Furcht, sie treibt im gesteigerten Ichgefühl zur Selbstvergessenheit und spannt den Willen an bis zur Selbstvernichtungslust." Nachdem Scheffler beschrieben, welche Wirkungen die Drehorgelmusik in verschiedenen Jahreszeiten und an verschiedenen Stunden auf ihn ausübt, schließt er mit den Worten: „Die Melodieen der alten Drehorgel aber bauten über irdische Nacht und Dämmerung, über alle Fremdheit, Abgeschlossenheit und Feindschaft hinweg, mit groß gerecktem Bogen eine Brücke zu jenen Ufern, wo wir alle eines waren, bevor wir in dieser Welt der Wirklichkeiten landeten, und wohin wir einst zurückkehren, um wieder eines zu sein im Schoße der Ewigkeit." — Alberta von Puttkamer schreibt über „Die ‚Salome' von Wilde-Strauß als Kulturerscheinung" (12 X.), daß „drei hervorragende Züge unserer Kultur . . .: das Üppige, das Sensationslüsterne und das Pietätlose" in diesem Werke wiederzufinden seien und daß dadurch sein Erfolg zu erklären sei. — Hermann Abert bedauert in dem Aufsatz „Zur Frage des Gesangsunterrichtes an höheren Lehranstalten" (9. XI.) den Niedergang des Musikunterrichts an höheren Schulen, durch den „gerade unsere gebildeten Stände mehr und mehr der Tonkunst entfremdet werden". „Das Gymnasium hat seine Hand von der Musik, seinem früheren Schoßkind, so sehr abgezogen, daß es ihr nicht einmal in der Kulturgeschichte mehr ein bescheidenes Plätzchen vergönnt. Es schildert uns eindringlich den trostlosen Verfall unserer Literatur und Kunst nach dem Dreißigjährigen Kriege — daß die Musik in jenen trüben Zeiten einen gewaltigen Aufschwung nahm, verschweigt es. Es widmet Dichtern wie Hoffmannswaldau und Lohenstein liebevolle Fürsorge — Bach und Händel, die doch gewiß beredtere Zeugen von der künstlerischen Potenz unseres Volkes sind, gehen leer aus. Das musikalische Drama wird ebenso mit Stillschweigen übergangen wie die musikalische Lyrik." Abert wünscht, daß, wie in früheren Jahrhunderten, der Musikunterricht in den höheren Schulen auch von wissenschaftlich gebildeten Lehrern erteilt werde, und berichtet über einen Erlaß des Preußischen Unterrichtsministeriums vom

12. September 1907, durch den an der Universität Halle eine Prüfungsstelle für Musiklehrer geschaffen worden ist.

BERLINER TAGEBLATT vom 19. und vom 26. August 1907. — James Simon veröffentlicht zwei Aufsätze über „E. T. A. Hoffmann als Musiker". Der erste hat den Titel „Der Musikästhetiker und Rezensent". Simon sagt darin, Hoffmann sei „durch seine poetisch-musikalische Veranlagung ... wie kaum einer zur Ausdeutung musikalischer Werke befugt" gewesen, und bespricht Hoffmanns Ansichten über einzelne musikalische Werke und die Musik überhaupt. Der zweite Aufsatz, „Der Komponist", handelt von Hoffmanns musikalischen Werken, von denen die Oper „Undine" am ausführlichsten besprochen wird. „Bisweilen mag er sich als Epigone gefühlt haben; aber es kamen doch auch wahrhaft schöpferische Stunden, wo etwas durchaus Originelles in ihm wach wurde."

FRANKFURTER ZEITUNG vom 29. September, vom 30. Oktober und vom 3. November 1907. — Hermann Knispel veröffentlicht die Erinnerungen, die der 1884 in Darmstadt gestorbene Regisseur der Hofoper Ludwig Cramolini im Alter niederschrieb. In dem ersten Aufsatz (29. IX.) berichtet Cramolini über seine „Erinnerungen an Beethoven". Er lernte im Jahre 1816 Beethoven in Mödling kennen und besuchte ihn am 15. oder 16. Dezember 1826 mit seiner Braut: Nanette Schechner. Cramolini sang dem kranken Meister die „Adelaide", seine Braut die große Arie der Leonore vor. Interessant ist es, daß Beethoven, obwohl er den Gesang nicht hören konnte, doch den Vortrag beurteilte. Über den Vortrag der „Adelaide" sagte er: „Aus Ihrem Atemholen habe ich gesehen, daß Sie richtig singen, und in Ihren Blicken habe ich gelesen, daß Sie, was Sie singen, empfinden. Sie haben mir großes Vergnügen bereitet." Als er Nanette Schechner singen sah, äußerte Beethoven seine Erregung dadurch, daß er „wiederholt taktierte und sie mit seinen weitgeöffneten Augen ordentlich verschlang. Nach der Arie hielt Beethoven längere Zeit seine Augen mit der Hand bedeckt, dann sagte er: ‚Sicher sind Sie eine Meisterin und im Besitz einer Stimme, die an die Milder erinnern mag, der aber die Tiefe des Gefühls nicht so zu Gebot stand wie Ihnen, die sich deutlich auf Ihrem Gesicht zeigte. Wie schade, daß ich Sie nicht —‘, wahrscheinlich wollte er sagen: ‚hören kann‘, aber er brach ab ..." Am Schluß beschreibt Cramolini die Beerdigung Beethovens. Er veranlaßte, daß Grillparzer die Trauerrede verfaßte und Anschütz sie am Grabe sprach, und daß am Sarge ein Doppelquartett vorgetragen wurde. Er selbst gehörte zu den acht Sängern, die das Quartett sangen und dann den Sarg in die Kirche trugen. — Der zweite Aufsatz (3. XI.) hat die Überschrift: „Ein Abend mit Mendelssohn-Bartholdy." Mendelssohn lernte im Hause Cramolinis im Oktober 1830 Lachner kennen. Dieser spielte an jenem Abend in der Gesellschaft einiger Freunde Mendelssohnsche Kompositionen, die er sehr hoch schätzte; dann spielten Mendelssohn und Lachner vornehmlich Werke von Bach und schieden als Freunde. — Louise Pohl berichtet über „Eine Separat-Vorstellung in München" (30. X.). König Ludwig ließ Richard Wagner durch Hermann Levi fragen, welches Werk er in einer Vorstellung, der nur der König und der Komponist beiwohnen würden, zu hören wünsche. Wagner wählte ohne Nachdenken sogleich die „Zauberflöte". Darin erblickt die Verfasserin eine Widerlegung der Behauptungen, daß Richard Wagner „von den unsterblichen Meistern, die vor ihm waren, nichts habe wissen wollen", und daß er ein „Mozart-Verächter" gewesen sei. Der Separat-Vorstellung wohnten heimlich Emil Heckel, Schön und Richard Pohl bei.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (Beilage: Blätter für Belehrung und Unterhaltung) vom 23. September 1907. — Walter Niemann untersucht „Aufgaben und Ziele der Musikkritik", insbesondere die der Kritik bei der Tagespresse. „In der Tagespresse brauchen wir weniger Kritiker mit Musikantenhorizont, weniger Kritiker mit Gelehrtenbrillen, die über langatmige historische Abstraktionen aufgeführter Werke ihren seelischen Kern, ihre Bedeutung für die Gegenwart ... vergessen ... Wir brauchen aber mehr Musikkritiker, die solides, fachliches Wissen mit flüssigem, lebensvollem, anschaulichem ... Stil und der Gabe anzuregen vereinen ... Anzuregen, aufzuklären und zu belehren, ohne daß man die Absicht merkt, das sind die ungeheuer schwierigen und verantwortungsvollen Aufgaben und Ziele, die der Musikkritiker der modernen Tagespresse vor sich liegen sieht ... Viel zu selten wird das den redenden Künsten doch so eng verwandte Gebiet der bildenden Künste und Literatur betreten. Musik, nichts als Musik — wie nahe läge es dagegen oft, allgemein, doch nicht musikalisch sehr eindringend gebildeten Lesern ein Kunstwerk, eine Persönlichkeit durch einen Vergleich mit Erscheinungen, Ereignissen und Persönlichkeiten aus dem Gebiete der bildenden Künste oder der Literatur nahe zu bringen! Um ein Beispiel zu nennen, kann uns der Mondscheinkomponist und erste Meister der Nokturne, John Field, mit einem Schlage deutlicher gekennzeichnet werden als durch Hinweis auf zwei Geistesverwandte, den altholländischen Mondscheinmaler van der Neer oder den Mondscheindichter Matthisson?" Bei der musikalischen Fachpresse seien die Aufgaben der Kritik „im wesentlichen dieselben wie bei der Tagespresse, nur womöglich noch verschärft", da die meisten Musiker nur geringe Bildung und wenig Verständnis für „geistige Dinge, für die bildenden Künste, die Literaturgeschichte, ja selbst für die Geschichte ihrer eigenen Kunst" besitzen. Nur ein Mensch mit „starker künstlerischer ... und kritischer Begabung und hoher allgemeiner und absolut zuverlässiger fachlicher Bildung" sei zum Musikkritiker geeignet; und auch dieser könne nur „durch die größte Lehrmeisterin des Menschen, das Leben," dazu erzogen werden. Auch „praktisches Können und praktische Erfahrungen" müsse der Musikkritiker besitzen. „Nur wer die unendliche Schwierigkeit einer vollendeten Wiedergabe von Meisterwerken der Tonkunst, die Wonnen und Schmerzen eigener schöpferischer Tätigkeit an sich selbst praktisch erfahren hat, wird solche Tätigkeit im Kunstleben des Tages richtig einschätzen und bewerten lernen." „Nur wer das Leid des Lebens selbst erfahren" habe, könne „seine Äußerungen ... aus der Musik heraushören". Nur der, in dem „neben dem Verstand das aus eigener Erfahrung geborene Mitleid wohnt", „nur der, dessen Phantasie und Herz ... während des alle Kräfte der Verstandestätigkeit in Anspruch nehmenden musikwissenschaftlichen Studienganges jung und frisch blieben, wird den Funken zur Flamme emporschlagen lassen können, der von der Kritik erwärmend und begeisternd zu Künstler und Publikum schlagen soll. Schlagen soll — denn nur selten wird er ausgelöst. Ich verlange von einer guten Musikkritik, daß sie Kunstwerk und Kunstleistungen gleichsam als ihr unmittelbarer literarischer Reflex lebensvoll widerspiegle, daß sie die Fähigkeit künstlerischen Nach- und Mitempfindens zeige, daß es ihr nicht an Verstand, Schärfe und Richtigkeit des Urteils, ebensowenig aber an Wohlwollen, Herz und Phantasie fehle." Als Meister der Musikkritik preist Niemann am Schluß Robert Schumann, dessen Kritiken Dichtungen seien, „deren Schönheit selbst der musikalisch nicht Gebildete fühlen und würdigen" könne, und aus dessen Schriften unsere heutigen „herzenskalten" und „liebeleeren" Kritiker Anregung und Belehrung schöpfen sollten.



LEIPZIGER VOLKSZEITUNG 1907, No. 259. — In einem ausführlichen Aufsatz „Über F. H. Clarks Methode des Klavierspiels" nennt -t- die von Clark durch sein Buch „Liszts Offenbarung" und jetzt auch durch eigene Konzerte angestrebte „völlige Umwälzung des Klavierspiels" für „wichtiger als sämtliche Klavierabende zusammen." Clark wolle „Liszts Klavierspiel erklären und wissenschaftlich ergründen". „Dieser scheinbar sonderbare Schwärmer" stehe „derart auf festen wissenschaftlichen Prinzipien, wie nur ganz wenige ausübende Musiker".

BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) vom 11. Oktober 1907. — In dem ausführlichen Aufsatz „Zur Geschichte des Leitmotivs" weist Eugen Schmitz darauf hin, daß auch schon die Komponisten vor Wagner in Tokkaten, Variationensuiten, Sonaten, Symphonieen, Chören, Oratorien und Opern dieselben Motive, teils mit thematischer Veränderung, wiederholt erklingen ließen. Die von Richard Sternfeld im neuen Wagner-Jahrbuch geäußerte Ansicht, Wagner habe „das Leitmotiv geschaffen ohne jeden Vorgänger", hält Schmitz für falsch. Wohl habe Wagner sich gewiß nicht an ältere Meister, wie Monteverdi, Benda und Grétry, angelehnt; dagegen habe er „zweifellos bei seinen Zeitgenossen Anregungen für seine Behandlung des Leitmotivs gefunden", insbesondere bei Spohr, Weber, Marschner, Cherubini („Wasserträger") und Meyerbeer („Robert"). „Daß die Idee des Leitmotivs in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts gewissermaßen in der Luft lag, erkennt man auch aus einer Reihe bedeutender theoretischer Äußerungen", z. B. solchen von Goethe, E. T. A. Hoffmann und Weber.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN vom 18. September 1907. — Der Aufsatz „Ignaz Brüll †" von Friedrich Möhl bespricht hauptsächlich die Opernkompositionen des Verstorbenen.

DEUTSCHE ZEITUNG (Beilage: Deutsche Welt) (Berlin) vom 3. November 1907. — Carl Siegmund Benedict tritt in dem Aufsatz „Bayreuth und München" der Ansicht entgegen, „daß die Münchener ‚Festspiele' denen Bayreuths zum mindesten ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen seien". Er weist u. a. darauf hin, daß das Münchener Festspielhaus „seine Existenz nicht idealen, sondern wesentlich industriellen Gesichtspunkten verdankt, unter deren Einfluß es auch heute noch steht", während die Veranstalter der Bayreuther Festspiele an diesen nichts verdienen und nichts verdienen wollen. Die Bayreuther Aufführungen seien den Münchenern weit überlegen. Die Bayreuther Festspiele nennt Benedict „ein nationales Heiligtum" und „das einzige Beispiel rein idealistischer Kunstbetätigung in unserer gewinnsüchtigen, oberflächlichen Gegenwart".

NEUES TAGBLATT (Stuttgart) vom 30. Oktober 1907. — Paul Martell veröffentlicht einen Aufsatz über „Die Königliche Musikinstrumentensammlung in Berlin".

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 6. Oktober 1907. — Ferdinand Scherber spricht in einem Aufsatz zum 75. Geburtstag Lecocqs („Charles Lecocq") die Hoffnung aus, daß bald eine Renaissance der Operette eintreten werde. „Die Operette gibt dem Volke in seiner breitesten Masse die geliebte leichte Musik ... Der musikalische Geschmack eines Volkes in seiner breiten Masse hängt zum nicht geringen Teile vom Zustande seiner Operette ab." Die von Johann Strauß geschaffene Form der Operette sei nur der Art ihres Schöpfers angemessen gewesen und sollte daher nicht nachgeahmt werden; aber die „Lecocqsche, rein dramatische, der komischen Oper adäquate" Operettenform könnte in unserer Zeit weiter ausgebaut und mit neuem Leben erfüllt werden.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Im neuen vlämischen Opernhaus wurden in hervorragend schöner szenischer Darstellung und meist abgerundeter Form verdienstliche Wiederaufführungen der „Versunkenen Glocke“ unter Zöllners Leitung, von „Tiefland“, „Walküre“ mit dem vorzüglichen Bariton Bischoff von Hannover, und „Hänsel und Gretel“ geboten. Jedoch wird die Direktion Sorge tragen müssen, in dem neuen, anspruchsvolleren Rahmen den erhöhten Ansprüchen des Publikums in bezug auf einzelne Solokräfte gerecht zu werden. Es fehlen eine Jugendlich-Dramatische und ein erster Bariton.

A. Honigsheim

BERLIN: Das Lortzing-Theater brachte unter Leitung von M. Grimm eine in jeder Hinsicht recht anständige Aufführung von Mozarts „Zauberflöte“ heraus. Es ist sehr erfreulich, daß nach der „Entführung“ dem Stammpublikum unserer Volksoper nun auch die zweite deutsche Oper Mozarts geboten wird, trotzdem deren Inszenierung weit reichere Mittel beansprucht als „Figaros Hochzeit“ und „Don Juan“. Ein vortrefflicher Tamino war William von Haxthausen. Zu loben sind auch Theodor Hieber (Sarastro), Susanne Pickelmann (Königin der Nacht), Josephine Gerder-Grünwald (Pamina) und Emmy Schwabe (Erste Dame). Der böse Eindruck des „Rigoletto“ ist durch die „Zauberflöte“, der demnächst auch der „Don Juan“ folgen soll, wieder beseitigt worden.

Wilh. Altmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater bescherte uns am 1. Weihnachtstage die Uraufführung des dramatischen Capriccio „Der Zauberlehrling“ von Hermann Erler und Johannes Doebber. Eine Ballade Goethes zu einem Drama erweitern zu wollen, heißt Wasser in den Wein gießen; dieser wird zwar vermehrt, aber nicht verbessert. Die Bearbeiter setzten sich überdies mit dem Original in mehrfachen Widerspruch, denn sie verlegen die Handlung, die der Dichter Lucians „Lügenfreund“ entnahm, aus Ägypten nach dem fernen Osten und vermischen sie mit allerlei indisch-buddhistischen Elementen, drei singenden Schlangen, einem geheimnisvollen chinesischen Turm mit Glockenspiel und automatischem Trompeter; sie ändern den Hauptcharakter, indem sie im Meister die Natur Mephistos mit derjenigen Fausts verbinden, und schließen endlich mit der prosaischen Lehre: „Nutz' deine jungen Tage, lerne zeitig klüger sein; du mußt steigen oder sinken, Amboß oder Hammer sein!“ Schiller meint in einem Briefe vom 23. Juni 1797, daß sich das Gedicht vortrefflich zu einer heitern Melodie qualifiziere; Paul Dukas verleiht dem „Apprenti Sorcier“ glänzende, Johannes Doebber vorherrschend düstere Farben. Den durch zwei Helden, Meister und Lehrling, entstandenen Zwiespalt der Handlung übertrug er auch in die Musik, denn er behielt einige geschlossene Nummern bei, steht im übrigen aber auf Wagners Schultern. Von einer scharfen Zeichnung der Charaktere kann trotz der Leitmotive keine Rede sein, am besten gelangen die vielen Tonmalereien der Äußerlichkeiten mit einigen hauptsächlich durch Pickelflöte und gestopfte Trompeten bewirkten neuen Farben. Das alte Verbot der Quintenparallelen, das auch sehr freie Musiklehren nicht aufhoben, beachtet der Komponist nicht, wie folgende Beispiele beweisen: cis-e-gis, c-es-g, h-d-fis. Die ganze Harmonik wird oft nervös unruhig, chromatische Läufe, schrille Dissonanzen, verminderte bzw. übermäßige Intervalle und viel enharmonische Verwechslungen geben dem Werke ein fremdartiges Gepräge. Seiner Weiterverbreitung steht die schwierige Inszenierung hindernd im Wege, denn welcher Maschinenmeister vermag die Verwandlung der Besen in lebende Wesen und umgekehrt, oder die wachsende Wasserflut selbst mit den besten Hilfsmitteln glaubhaft zu machen? Die Damen Kortmann, Lautenbacher und Kurt, Herr Jellouschegg, Direktor Frederigk, Hofkapellmeister Riedel und Oberinspektor Querfurth verhalfen dem Werke bei dem festlich gestimmten Publikum zu bedeutendem äußerem Erfolge.

Ernst Stier

BRESLAU: Die Uraufführung der Reichweinschen Oper „Die Liebenden von Kandahar“, über die ich Ihnen zuletzt berichtete, ist zugleich die einzige dieses Werkes geblieben. Ein besseres Schicksal dürfte Eugen d'Albert's „Tiefland“ beschieden sein, nach dem starken Erfolge zu urteilen, der auch hier diesem deutschen Spätling der italienischen Verismo-Periode beschieden war. Der kräftig gemachte Text Lothars, die von Operette bis zum Musikdrama alle musikalischen Stilarten geschickt verschmelzende Partitur, die ausgezeichnete Aufführung und — die Anwesenheit des Komponisten waren zu ungefähr gleichen Teilen an diesem günstigen Resultate beteiligt. Walter Günther-Braun macht aus dem Pedro, der Parsifal und Canio in sich vereinigt, eine kecke, sympathische Gestalt, Frau Verhunk erschöpft ihre ganze glühende Leidenschaft an der unseligen Marta, Rudolf Wittekopf stärkt durch seinen Prachtbaß die mißratene Figur des greisen Tommaso, und Georg Beeg setzt seine wuchtigen Mittel für den brutalen Sebastiano ein. Das Ensemble funktioniert bis in die kleinsten Rollen tadellos unter der sicheren Leitung Julius Prüwers, und die Regie des Herrn Kirchner läßt es ebenfalls an nichts fehlen. Dennoch glaube ich nicht, daß „Tiefland“ hier die Repetitionsziffer der „Salome“ erreichen wird. Die Straußsche Schöpfung ist, trotz allen Einwendungen, die gegen sie gemacht werden müssen, aus einem Gusse, die d'Albert'sche Oper aber doch wohl nicht mehr als das Produkt eines geschmackvollen, technisch reifen Eklektikers. Das kleine Lustspiel „Abreise“, in dem sich Wehmut und Humor so rein und liebenswürdig mischen, bleibt mir auch nach der Bekanntschaft mit „Tiefland“ das Beste, was d'Albert für die Bühne geschaffen hat.

Dr. Erich Freund

BRÜNN: Der Aufschwung, den unser Opernwesen mit den Maifestspielen der vorigen Saison genommen hat, macht sich erfreulicherweise ab und zu auch in dieser Spielzeit bemerkbar. Nur bleibt es bedauerlich, daß sich die Aufführungen selten auf einem Niveau bewegen, das den großen pekuniären Opfern, die man diesem Genre bringt, entspräche. Nicht geglückte Engagements und Reengagements tragen hier die Hauptschuld. Als Neuheit erschien die dreiaktige Oper „Tonietta“ von Max von Waldstein, ein Werk, das die Vorzüge und

Mängel einer begabten Anfängerschaft aufweist. Das Libretto, an sich nicht unwirksam, wird durch einige Unbeholfenheiten geschädigt, die Musik greift auf die Formen der früheren Operntechnik zurück, ist anspruchslos, hauptsächlich auf melodische Bildungen bedacht und zumeist klangvoll instrumentiert. — Von Gästen erschienen Sigrid Arnoldson und Adolf Wallnöfer. Siegbert Ehrenstein

BUDAPEST: Trotzdem drei Monate kostbarer Arbeitszeit bereits vergeudet sind, hat Direktor Mészáros bisher nicht eine der zahlreichen in Aussicht gestellten Novitäten herauszubringen vermocht. Oder doch! Zur Feier von Beethovens Geburtstag gelangte ein plattes, langweiliges — Ballet-Divertissement zur ersten Aufführung! Wenn das die stärkere Betonung der künstlerischen Pflichten des Institutes ist, dann war es zumindest überflüssig, das Theater dem Unterrichtsministerium anzugliedern, und wir glauben, daß Graf Albert Apponyi, trotz aller Angriffe Björnsons doch ein Mann von europäischem Geschmack, bald dahinterkommen wird, dem Direktor seiner Wahl zu viel Vertrauen geschenkt zu haben. Die Rücksicht auf die Kasse ist der einzige Gesichtspunkt, der für die Repertoirebildung ausschlaggebend ist, und sollten wir „Tosca" auch zwanzigmal in der Saison, den „Fidelio" aber gar nicht zu hören bekommen. Die erfreulichsten Momente des verflossenen Monats waren die Neueinstudierung von Smetana's „Verkaufter Braut", um die sich Kapellmeister Szikla wohl wenig, Frau Szoyer und die Herren Arányi und Gábor um so mehr Verdienste erwarben, sodann die Gastspiele Burrians, namentlich aber jene der genialen Schwedin Valborg Svärdström, die als Gretchen und Mignon durch eine gesanglich meisterhafte, im Spiel geistvoll-realistische und doch von innigster Poesie verklärte Gestaltung das Publikum zu ekstatischen Äußerungen der Bewunderung hinriß. Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Hofmanns Grundsatz, nicht durch oberflächliche Buntscheckigkeit des Spielplans zu glänzen, sondern durch sorgsame Einstudierung die Opern möglichst vollendet herauszubringen, hat sich durchaus bewährt. Daher war die „Walküre" eine prächtige Leistung. Mehr durch die Einrichtung und den Glanz der Bilder als durch den Gang der Handlung wirkte die szenische Darstellung der „Heiligen Elisabeth". Den künstlerischen Höhepunkt erreichte unsere Oper mit „Samson und Dalila". Die Chöre zeichneten sich durch Reinheit und Frische vorteilhaft aus. Helene Wehrenfennig erfreute als Dalila durch dramatische Gestaltungskraft, und Schirmer fesselte durch die heroische Verkörperung des Samson. Kapellmeister Wolfram war ein feinsinniger Ausdeuter der jeweiligen Partitur.

Heinrich Bülle

ESSEN: „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach fügten sich in einer sehr stimmungsvollen Aufführung dem Rahmen des bisher Gebotenen vortrefflich ein. Auch eine kleine Uraufführung weckte reichliches Behagen: „Jungfer Potiphar" von Alfred Rahlwes. Zu einem überaus harmlosen Text hat der Komponist eine recht flüssige und melodiöse Musik geschrieben, die sehr hübsch den Ton eines musikalischen Lustspiels trifft und, wenn auch nicht verblüffende, Einfälle hat. Man wird Rahlwes, der sich der herzlichsten Aufnahme erfreuen durfte, gern wieder begegnen.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Beethovens „Fidelio" ist uns neueinstudiert und mit den auch anderwärts versuchten szenischen Reformen wiedergekehrt. Die Handlung, deren Zeit durch die neugewählten Kostüme ins 18. Jahrhundert versetzt wird, beginnt in geschlossenem Raume, was dem Charakter der ersten musikalischen Nummern gewiß zugute kommt; erst vom Soldateneinmarsch an erscheint der Kerkerhof, der gleich dem Innern von Florestans Zelle jetzt noch mehr Stimmung hat als seither. Zwei Hauptrollen sind neu besetzt: Fidelio selbst mit Paula Doenges, die in der Rolle gesanglich wie schauspielerisch prachtvoll aufgeht, Pizarro durch F. Braun, der vornehmlich den musikalischen Teil seiner Aufgabe glücklich löst. Mit Forchhammer als Florestan, Schramm, Schneider und Hedwig Schacko in den weiteren Partieen und Hugo Reichenberger am Leitpult kommt ein sehr schönes Gesamtergebnis zustande. Nur die Frage: Wohin mit der großen Leonoren-Ouvertüre? bleibt durch die Einstellung vor die zweite Finalszene ungelöst und wird wohl eine ewige ästhetische Vexierfrage bleiben. Auch in der Kunst gibt's inkommensurable Größen, eine solche wird wohl die berühmte C-dur No. 3 stets gegenüber dem Musikdrama darstellen. — Erwähnung dürfte auch einer Wiedereinstudierung von Flotows Oper „Martha" zukommen, die sich mit den Damen Kernic und Schroeder und den Herren Wirl und Schneider in den ersten Partieen von ihren gefälligsten Seiten zeigt. Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Von Opernaufführungen ist von Mitte September bis gegen Neujahr hin wesentlich Neues oder Belangreiches nicht zu vermelden, wenn man nicht etwa „Tristan und Isolde", „Rheingold", „Götterdämmerung" und andere Wagnersche Werke ausnimmt. An älteren Werken erschienen u. a. Weber mit „Freischütz" (2), Boieldieu mit „Weisse Frau" (2), Auber mit „Fra Diavolo", Lortzing mit „Undine" und „Wildschütz" nebst den landläufigen Opern wie: „Trompeter" und „Martha". Von einer interessanten, der Mühe des Einstudierens werten Novität keine Spur; auch keine Reprise eines ältern der Hervorziehung werten Werkes — also durchweg eine hier ungewohnte Stagnation. Man darf gespannt sein, was das neue Jahr allenfalls bringen wird; hoffentlich wieder einmal einen glücklichen Wurf — es tut wirklich not!

Vict. August Loser

GENF: Zu verzeichnen sind folgende Neuheiten: „Les Hirondelles", Operette in drei Akten von Hirschmann, und „Les Armaillis", Legende in zwei Akten von Gustave Doret. Die Aufführung war glänzend, vor allem in betreff der Orchesterleistung. Doret benutzt viele schweizerische populäre Liedweisen, die er mit großer Geschicklichkeit zu verwenden versteht. Die szenische Ausstattung ist eine sehr hübsche. Dem anwesenden Komponisten wurde wiederholter Hervorruf zuteil.

Prof. H. Kling

KASSEL: Das wichtigste Ereignis, das von unserer Hofoper zu berichten, ist die Aufführung der „Salome". Von Dr. Beier sorgfältig vorbereitet, dargestellt von tüchtigen Solisten, unter denen Margarete Schuster (Salome), Hans Wuzél (Jochanaan) und Sigmund Weltlinger (Herodes) Hervorragendes leisteten, hatte das Werk auch hier einen bedeutenden Erfolg.

Dr. Brede

KÖLN: Im Opernhause wurde die vieraktige Oper „Soléa" von Isidore de Lara in Uraufführung gehört, und die Kölner zögerten nicht, dem Komponisten der hier sehr beliebten „Messalina" einen kräftigen Erfolg zu bereiten. Im Mittelpunkte der von de Lara selbst konzipierten Handlung steht die stark mystisch-phantastisch gezeichnete Zigeunerin Soléa, die in leidenschaftliche Liebesbeziehungen zu dem Johanniterritter Lioncel tritt und, von diesem zu entsagungsvollem Christentum bekehrt, an der Verteidigung der Insel Rhodus gegen die Türken (1522) heldenmütigen Anteil nimmt und schließlich, da die Johanniter unterliegen, mit dem Geliebten zusammen das Opfer ihres Lebens bringt. Die durch eine Anzahl größerer und kleinerer Episoden belebte Handlung, sowie die Charakterisierung der Personen und die Sprache haben ja einige unleugbare Schwächen, aber es gibt eine Reihe dramatisch packender Momente, und da die Oper großen Bühnen Gelegenheit zu effektvoller Anwendung weitgehender Ausstattungskünste bietet, sind die Hauptszenen als sehr bühnenwirksam zu bezeichnen. Die Musik ist im allgemeinen mehr modernen Charakters als die der „Messalina". Das gleichwohl vielgestaltige und meist originelle melodische Element fand mehr in dem virtuos behandelten Orchester Verwertung, als im Munde der bis auf wenige, allerdings recht wirksame geschlossene Gesangsnummern den fortlaufenden musikalischen Dialog pflegenden Sänger. Die Tonsprache zeigt sich sehr beredt, und ein Hauptvorzug der auf größtem Vertrautsein mit allen Klangwirkungen fußenden Satzkunst ist die sehr prägnante tonale Illustrierung und Ergänzung des szenischen Materials. Nicht immer erscheinen uns de Laras orchestrale Ausdrucksmittel als die richtigen, und seine sehr rege, mit reichster Farbenpalette arbeitende Phantasie faßt Ursache und Wirkung bisweilen allzu kurz zusammen. Hat die Oper auch ihre musikalisch flachen, in der Erfindung minder glücklichen Stellen, so bewährt sich doch durchweg der temperamentvolle, vielbewanderte Theatraliker, der seine tragenden Figuren interessant durchzuführen, den Chören frisches Leben einzuhauchen, ein Ensemble in kraftvoller Steigerung aufzubauen und seinem mit einer bedeutenden Aufgabe bedachten Orchester alle Teilnahme zuzuwenden versteht. Die Eindrucksfähigkeit des Werks wurde durch eine nach jeder Richtung mustergültige, mit splendider Ausstattung ausgerüstete Aufführung ganz wesentlich gehoben. Im Vordergrunde des allgemeinen Interesses — es waren zahlreiche Fachleute aus Frankreich und England zur Premiere hier erschienen — stand die eminente Leistung, die Otto Lohse als Einstudierer und geistvoller, alles elektrisierender Dirigent zuwege gebracht hatte. Alice Guszalewicz als stimmlich glanzvolle Soléa entfaltete hohe dramatische Ausdruckskraft, dann zeichneten sich weiter Fritz Rémond als Lioncel und Julius vom Scheidt als Rimabombas aus.

Paul Hiller

NEW YORK: Francesco Cilea's „Adriana Lecouvreur", mit der die Metropolitan Opernsaison eröffnet wurde, entpuppte sich als unsäglich schwaches Machwerk. Wo bleibt die melodische Erfindungskraft, die früher in Italien so üppig gedieh? Die Oper wurde mit eisiger Kälte empfangen; noch nie ist Caruso so wenig applaudiert worden; er hatte aber auch keine Gelegenheit zur Entfaltung seiner Mittel. Offenbar wurde die Oper hauptsächlich deswegen gegeben, um Lina Cavalieri Gelegenheit zur Schaustellung ihrer Reize zu geben. — Nicht viel besser war es um die zweite Novität bestellt: Mascagni's „Iris". Zwar war es keine eigentliche Novität, denn die Oper wurde hier vor fünf Jahren vom Komponisten selbst aufgeführt. Er hatte aber ein so schlechtes Orchester und so ungenügende Sänger, daß man sich von dem eigentlichen Wert des Werkes keine endgültige Vorstellung machen konnte. Nachdem wir sie jetzt mit den besten Metropolitankräften gehört haben (einschließlich Caruso, Scotti und Emma Eames, die sich bei Sada Yacco Rat geholt hatte im japanisch tun), dürfen wir getrost behaupten, daß die Oper an sich wenig taugt. — Neben solchen Stücken war es eine Freude, nach siebenjähriger Pause wieder einmal den „Fliegenden Holländer" zu hören. Conried schuf damit eine hervorragende szenische Leistung. Die mitwirkenden Künstler waren Gadski, Mattfeld, Knote, Dippel, van Rooy, Blaß. — Im Manhattan Opera House haben Offenbachs „Contes d'Hoffmann" sehr gefallen. Massenet's „Thais" dagegen hat nur schwach besuchte Vorstellungen erzielt, obgleich diese Oper hier ganz neu, und der Athanael von Renaud eine Meisterleistung war. Die Titelrolle wurde von Mary Garden gesungen. Sie hat keine hervorragende Stimme, spielt aber mit Feuer und besitzt eine persönliche Schönheit, die sie nicht allzu ängstlich verschleiert!

Henry T. Finck

PARIS: Von allen großen Werken Glucks hat „Iphigenie in Aulis" am längsten Zeit gebraucht, um in Paris aus dem langen Todesschlafe zu erwachen, den die Diktatur Meyerbeers über Gluck verhängt hat. Die Renaissance begann mit „Orpheus". Nach 30 Jahren erst folgte die „Taurische Iphigenie", die ziemlich bald „Alceste" und „Armida" nach sich zog. Alle diese Wiedererweckungen haben in Paris fruchtbares Feld gefunden, und es darf trotz einer gewissen Kälte der ersten Vorstellung schon jetzt als sicher gelten, daß auch die „Aulidische Iphigenie", die die Komische Oper nunmehr ebenfalls auf ihren Spielplan gesetzt hat, keine Ausnahme von der Regel bilden wird. Der Mangel des Stoffs, der Handel um ein unnützes Menschenopfer, wird dadurch einigermaßen aufgewogen, daß Gluck in keinem Werke in der Erfindung charakteristischer Melodieen und wechselnder Stimmungen größer war, als in dieser seiner ersten Iphigenie. Zum erstenmal hat er auch hier einen französischen Originaltext in Musik gesetzt und daher namentlich das Rezitativ mit einer Sorgfalt behandelt, die er

vorher nicht besessen hatte. Endlich finden sich auch in keiner Gluckschen Oper so viel reizende Balletnummern. Sie sind so reichlich über die drei Akte ausgestreut, daß sie heutzutage, wo die musikdramatischen Grundsätze Glucks tiefer eingedrungen sind, als er es je geahnt hätte, geradezu eine Verlegenheit für die Inszenierung bieten. Es läßt sich heute nicht mehr ertragen, daß die Handlung dreimal durch rein dekoratives Beiwerk unterbrochen wird, mag es musikalisch auch noch so hoch stehen. Die Pietätlosigkeit wird daher hier zur Pietät, und die Lösung der Schwierigkeit, die in der Komischen Oper gefunden wurde, ist wohl die beste. Man vereinigt aus den drei Akten die anziehendsten Balletnummern zu einem einzigen großen Ballet im zweiten Akt, wo die scheinbar glückliche Vereinigung von Achilles und Iphigenie ein längeres Huldigungsfest auch dramatisch rechtfertigt oder wenigstens entschuldigt. Dieses Tanzvergnügen wurde sogar in der Komischen Oper zum Glanzpunkt der ganzen Aufführung, weil es der Balletmeisterin Frau Mariquita gelungen ist, alle möglichen antiken Friesen- und Vasenbilder mit überraschender Eleganz ins Leben zu übertragen. Auch die erste Tänzerin Régina Badet verzichtet auf alle langweiligen Traditionen des kurzen Röckchens, um wie Isadora Duncan nur klassische Linien darzubieten. Für die Titelpartie hatte die Komische Oper Lucienne Bréval von der Großen Oper zu Gaste gebeten, aber die Partie lag ihr weniger günstig, als die Armida, und auch ihr Spiel ließ nur zu sehr erkennen, daß das Opferlamm von Aulis viel weniger interessant ist, als die sarazenische Zauberin oder die Dianapriesterin der taurischen Skythen. Dagegen war die Klytemnästra der bis jetzt kaum bekannten Altistin Brohly eine sehr angenehme Überraschung, denn die Stimme erwies sich als klangvoll und solid, und die dramatische Gestaltung zeigte Verständnis und wahre Leidenschaft. Die Vaterschmerzen Agamemnons, für die Gluck besonders ergreifende Töne gefunden, waren eigentlich für Dufranne bestimmt, fielen dann aber leider dem weniger befähigten Ghasne zu, der sich mit dem Gesanglichen ungefähr abfand, aber im Spiel unbehilflich blieb. Als Achilles war der Tenorist Beyle so gut am Platze, daß die Streichung seiner Rachearie sehr zu bedauern war. Lob verdient auch der Kalchas des Bassisten Vieuille. Auch die kleine Partie des Patroklus war durch Azéma so besetzt, daß die Streichung seiner munteren kleinen Arie nicht gerechtfertigt war. — Neben Gluck hat auch sein älterer Vorgänger Rameau in jüngster Zeit wieder neue Bedeutung gewonnen. Aus nationalistischen Gründen wird er sogar von mehreren Kritikern auf Kosten des Deutschen Gluck, so sehr dieser auch französisches Adoptivkind geworden ist, emporgerühmt. Die neue Direktion der Großen Oper wird denn auch in wenigen Monaten „Hippolyte et Aricie" wieder aufnehmen, und vor einigen Tagen ist ihr bereits das Stadttheater von Dijon mit dem „Dardanus" zuvorgekommen, den Rameau selbst für sein bestes Werk hielt, und aus dem einige Nummern, namentlich der berühmte Rigaudon, dauernd am Leben geblieben sind. Dijon hat sich zu dieser künstlerischen Tat aufgeschwungen, weil Rameau sein Mitbürger ist. Für die drei Hauptpartieen wurden Kräfte aus Paris geholt, und Vincent d'Indy hatte als Spezialist für diese alte Musik die Leitung des Orchesters übernommen. Der Lokalpatriotismus brachte natürlich einen großen Erfolg zustande, aber die Kritik sah sich doch genötigt, die Einfältigkeit des von Rameau gewählten Textes zuzugeben und ihr die Schuld zuzuschreiben, daß der Eindruck doch etwas kalt blieb. — In der Pariser „Gaîté", die nun im Begriffe steht, endgültig zur städtischen Volksoper zu werden, hat „L'attaque du Moulin" von Alfred Bruneau nach dreizehnjähriger Pause eine glückliche Wiederbelebung erfahren. Den Anlaß dazu bot das Vorhandensein der stimmbegabten Altistin Delna, die schon damals in der Partie der den Krieg verwünschenden alten Elsässerin großen Eindruck gemacht hatte. Sie fand ihren Erfolg verdoppelt wieder. Eine besondere Erneuerung der Inszenierung war es, daß die von Zola erzählte Kriegsepisode diesmal in den wirklichen Uniformen von 1870 und nicht in Phantasieuniformen des 18. Jahrhunderts gespielt wurde. Das Publikum nahm die Änderung sehr gut auf. Die Trauer der deutschen Soldaten um die ermordete Schildwache wirkte sichtlich ergreifender, als vor 13 Jahren. Damals gab die Komische Oper 38 Vorstellungen. Heute sieht es so aus, als ob der „Angriff auf die Mühle" weitaus das beste Werk Bruneau's wäre und sich ebensogut wie „Manon" oder „Lakmé" dauernd auf dem Spielplane der französischen Opernbühnen einbürgern sollte. — Die „Bouffes Parisiens", wo einst Offenbach triumphierte, sind immer noch ein Theater, aber der unpraktische alte Kasten ist meist geschlossen, denn es gehört sehr viel Mut dazu, um dort Direktor zu spielen. Deval und Richemond, die verbündeten, vom Glücke verwöhnten Direktoren des Athénée und der Folies Dramatiques, haben diesen Mut gefunden. Claude Terrasse, der letzte Operettenkomponist, der uns bleibt, und der daneben glücklicherweise auch das sicherere Brot des Organisten verzehrt, fand so die Gelegenheit, noch einmal die Wiederbelebung der einst so blühenden Gattung zu versuchen. Der Versuch fiel über Erwarten günstig aus. Der aus dem bekannten und etwas berüchtigten Roman Louvet's „Les Amours du Chevalier de Faublas" geschöpfte Stoff, das Eindringen eines als Mädchen verkleideten jungen Mannes in das Schlafzimmer einer Marquise, die sich gern über das Geschlecht des Gastes täuschen läßt, hat sowohl Terrasse als seinen Textdichter Louis Artus veranlaßt, Sprache, Ton und Auffassung des ausgehenden 18. Jahrhunderts möglichst getreu nachzubilden. Diese sehr ästhetische Tendenz hebt „L'ingénu libertin" über das Mittelmaß der gewöhnlichen Operettenware empor und wurde gebührend gewürdigt.

Felix Vogt

PRAG: Das deutsche Theater hat im Dezember seinen Walzertraum weitergeträumt und unentwegt der Operette gehuldigt, zwischendurch dreimal die alte „Regimentstochter" trommeln lassen. Die Operettennovität „Tausendundeine Nacht" hat trotz der schönen alten Musik von Johann Strauß als Ganzes gelangweilt. Interessantes bot ein Abend unter dem Titel „Wie die Alten sungen". Nach dem Schäfer-

spiel „Der Kuß“ (mit Pasticcio-Musik) kam „Anno 1800“, wobei im Rahmen eines szenischen Bildes, das sich an das bekannte „Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause“ anlehnte, wundervolle alte Sachen von Benda, Reichardt, Bach, Mozart (zwei unbekannte Vokalquartette), Kozeluch usw. gespielt und gesungen wurden. — Im tschechischen Theater war die Erstaufführung des „Fliegenden Holländer“ das große Ereignis, vor allem durch die glänzende Ausstattung. Jedes Detail „echt“ norwegisch. Ob das Wagners Intention entspricht? Eine Opernszenerie ist doch kein volkskundliches Museum. Jedenfalls zeugt aber eine solche mise en scène von liebevoller Sorgfalt, und diese sprach auch aus der musikalischen Wiedergabe (Benoni — Holländer, Slavik — Senta) unter dem Meisterstabe von Kovarovic.

Dr. R. Batka

SCHWERIN i. M.: Als Neuheit erschien am Ende des alten Jahres „Die lustige Witwe“ im Spielplan. Eine starke Zugkraft hat dies Modestück hierorts nicht geübt, das Interesse des Publikums für dies Genre hat bald nachgelassen, obwohl Antoinette Ries in der Titelrolle Tüchtiges bietet. Dagegen büßte d'Albert's „Tiefland“ bei allen Wiederholungen nichts von seiner Wirkung ein; an den schauspielerischen und musikalischen Aufgaben, wie sie die Partie der Marta bietet, kann sich das Talent des passionierten Frl. Hummel voll entzünden. Für den zur Leitung eines Wagner-Zyklus nach Barcelona beurlaubten Hofkapellmeister Kaehler bewährte sich Hofkapellmeister Arthur Meißner als ein umsichtiger, energischer und temperamentvoller Operndirigent. Er hatte außer „Mignon“, „Faust“ und „Undine“ auch die Partitur des „Prophet“ mit Verständnis und Sorgfalt studiert und durch praktische Kürzungen jedenfalls den Erfolg dieser Oper gesteigert. Florence Wickham brachte mit ihrer Fides ein eindrucksmächtiges und sicher ausgeführtes Bild; ihr Belcanto war voll Wärme und Empfindung.

Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Nach einer Wiederaufnahme von „Der Widerspänstigen Zähmung“ von Goetz fand die ungewöhnlich rege Tätigkeit des Königlichen Theaters zu Beginn der Saison ein jähes Ende. Seine schon immer üblen inneren Verhältnisse hatten einer wahren Anarchie Platz gemacht, und Axel Burén, während 15 Jahren ein hochgebildeter und wohlwollender, nur allzu schwacher Intendant, sah sich veranlaßt, seine Demission zu geben. Als sein Nachfolger wird Arthur Thiel, auf diesem Gebiet bisher ein homo novus, genannt. Durch den Tod des Königs Oskar II. ist jetzt die Tätigkeit in der Oper und im Konzertsaal bis auf weiteres lahmgelegt. Erst nach Weihnachten geht's wieder los.

Ansgar Roth

STRASSBURG: Als Gast erschien Gemma Bellincioni, immer noch stimmlich, stets darstellerisch interessant, als Mimi (Bohême), Santuzza und höchst charakteristische Nedda. Mit Kienzl's echt epigonenhaftem „Evangelimann“ kann ich mich andauernd nicht befreunden, weit mehr mit Mozarts köstlichem und zu Unrecht vernachlässigtem „Cosi fan tutte“ (trotz der törichten Handlung). Frau Knappe und Frl. Hermann waren entzückende Mozartsängerinnen! Sonst allerhand Repertoirestücke, darunter Meyerbeer's immer ungenießbarer werdender „Prophet“, und als Clou der Saison die grausigpackende „Salome“ unseres sensationsbeflissenen Augenblicks-Sezessionisten Strauß in einer guten Aufführung (vollbesetztes Orchester von über 80 Mann), von Gorter mit Fleiß einstudiert: Frau Lauer-Kottlar eine stimmprächtige Salome, Manoff ein direkt idealer Jochanaan, Wilke ein echt realistischer Herodes. — Im aufstrebenden Kolmarer Stadttheater (Kapellmeister Schilling-Ziemssen) sah ich de Lara's kraß-mascagnihafte „Moïna“, mit einer ziemlich unmöglichen Sopranistin in der Titelrolle.

Gustav Altmann

KONZERT

AACHEN: Unser erstes städtisches Abonnementskonzert verlief sehr anregend. Elly Ney spielte Brahms' Klavierkonzert No. 2, das Damenhänden, wenigstens im ersten Satze, nicht liegt, mit Verständnis und Bravour. Eberhard Schwickerath hatte a cappella-Chöre von Brahms und Schumann mit seinem Chor eingeübt. „Im Walde“ und „Der Schmied“ möchten wir besonders hervorheben. Die Sängerschar ist numerisch und qualitativ auf der Höhe. Schwickerath dirigierte dann Beethovens Eroica mit der ihm eigenen Sorgfalt und mit tiefem Verständnis für die Kunst des Altmeisters. — Am ersten Kammermusikabend trat Ottilie Metzger-Froitzheim mit seltener gehörten Liedern Schuberts und bekannteren Liedern Brahms' auf. Künstlerische Potenz und Vortragskraft sind der Künstlerin nicht abzusprechen, aber zu erwärmen verstand sie nicht. Schwickerath spielte mit drei Herren des städtischen Orchesters Schumanns Klavierquartett (op. 47) recht inhaltsvoll; ich möchte aber der Wiedergabe der Kreutzersonate Beethovens durch ihn und Konzertmeister Noach noch größeres Lob zollen. — Das erste Instrumentalkonzert war dem Andenken Griegs gewidmet; eine Pianistin, Frl. Krüger aus Berlin, trug sein a-moll Klavierkonzert und zwei kleinere Soli recht ansprechend vor. Vierzehn Tage darauf hörten wir ebendort zwei Geigenvirtuosen, Frl. Bussius aus Köln und Walter Schulze-Priska aus Chicago, die Bachs Doppelkonzert d-moll virtuos vortrugen. Der Violinist allein erregte in Beethovens Konzert durch vornehme Auffassung und steigendes Können freudige Bewunderung. — Die Wintersaison 1906/07 schloß, was ich nachtragen möchte, mit einer durch Prof. Schwickerath wundervoll durchgeführten Aufführung der Johannespassion Bachs. Überhaupt standen Schwickeraths Chorleistungen wieder im Vordergrund des Interesses. Seine Sorge galt mit Recht Brahms, dessen deutsches Requiem und deutsche Volkslieder a cappella bereitwillige Aufnahme beim Publikum fanden. Zum ersten Male erklangen bei uns Berlioz' Symphonie „Harold in Italien“ sowie der originelle „Zauberlehrling“ von Dukas. R. Strauß' „Häusliche Symphonie“ wurde beim zweiten Male besser verstanden. Die Klassiker kamen ebenfalls auf ihre Kosten (Mozart Es-dur, Beethoven No. 4). Es ist bekannt, daß die Aachener stets auf gute Auswahl der Solisten

Bedacht nehmen und ihre Ansprüche nicht zu tief einstellen. Ich setze der Kürze wegen nur die Namen hin: L. Heß, v. Kraus, Messchaert; Backhaus und Godowsky; Vecsey; Frau Bellwidt, Rentsch-Sauer und Frl. Kappel. — Edward Elgars drittes Oratorium „Das Reich" kam unter Prof. Schwickeraths Leitung im dritten Abonnementskonzert dieser Saison zur wohlvorbereiteten Aufführung. Größere Lebenskraft verheißt das Werk nicht. Wohl schreibt Elgar einen eigenen, tiefgründigen Stil, dem Formenschönheit und Beweglichkeit nicht abzusprechen sind. Aber „Das Reich" ist kein Oratorium, weil der Inhalt ganz undramatisch ist und nur lose in fünf Abteilungen zusammenhängt. Was nutzen die Wahl des Apostels Matthias, der Lahmgeborene, das Brotbrechen und Gebet des Herrn dem Zusammenhange? Es sind Füllstücke, um die nötige Länge zu dehnen. Wertvoll ist allein der dritte Akt: Sendung des hl. Geistes. Prachtvolle motivische Bildungen, eine geradezu virtuose Behandlung des vielstimmigen Chors entzücken den Hörer. Ab und zu erinnert Elgar an Wagner, z. B. beim Herabkommen des Feuers. Aber eigentlich sind es doch nur unfaßbare Nuancen, die vorüberhuschen. Zu verwundern wäre es, wenn ein moderner englischer Komponist bei der großen Vorliebe der Briten für Bayreuth interesselos an ihm vorbeigegangen wäre. Ich schlage vor, den dritten Akt aus dem Werke herauszunehmen, ihn Pfingstkantate zu betiteln — und der Erfolg wird durchschlagend sein. Prof. Schwickerath stand eigentlich im zweiten Konzerte mehr im Vordergrunde des Interesses. Er hatte ein Programm aufgebaut, wie wir es hier bisher nicht gehört, und hatte mit einer 300köpfigen Sängerschar lebhaft geprobt. Palestrina's Messe „Assumpta est Maria", Bachs Motette „Fürchte dich nicht", Brahms' achtstimmige Fest- und Gedenksprüche gelangten denn auch zu wundervoller Wiedergabe. Für die alten Kirchenmeister beweist Schwickerath sehr gutes Verständnis, weil er jahrelang in Köln an St. Alban einen größeren Chor leitete. Bachs Werk muß in einer Tour durchgesungen werden und erfordert Lungenkraft. Wie schön klang Brahms auf diesem Untergrunde! Es waren ideale Klänge. Henri Marteau spielte in seiner köstlichen Art eine Suite von Bach mit der Chaconne als Schlußsatz. Karl Straube aus Leipzig saß an der modernen Kurhausorgel und entlockte dem Werke in abwechslungsreicher Registrierung interessante Stücke alter Meister. Auch den komplizierten Max Reger hatte er nicht vergessen. — Sonst wird hier lustig weitermusiziert. Vier Konzertmeister haben sich zum Quartett zusammengeschlossen und bereits den ersten Abend mit Erfolg hinter sich gebracht.

Joseph Liese

ANTWERPEN: Die Konzertsaison setzt mit Hochdruck erst um Mitte November ein. Das bessere Teil jedoch wählen die Vereinigungen, die vorher auf dem Plan erscheinen. So die Gesellschaft „Benoits Fond", die alljährlich schon früh, diesmal Ende September, uns mit einer großzügigen Aufführung von Benoit's reifstem Werke „De Schelde" erfreute. Da die Solisten durchweg Vorzügliches leisteten, die Chöre und das Orchester unter Leitung Keurvels, des berufensten Schülers des flämischen Meisters, auf angemessener Höhe sich befanden, so begeisterte das Oratorium aufs neue das mehrere tausend Köpfe zählende Publikum. Es wäre zu wünschen, daß Benoit's Chorwerke eine Heimstätte auch in den Konzertsälen außerhalb Belgiens fänden; sie verdienen es wirklich. — Unsere vornehmste Konzertgesellschaft „Nouveaux Concerts" eröffnete die Saison mit einem Abend unter Leitung Fritz Steinbachs, der sich mit der vierten Symphonie von Brahms, dem hier das Publikum leider recht verständnislos gegenübersteht, der zweiten Leonoren-Ouvertüre und dem Meistersinger-Vorspiel als bedeutender Dirigent einführte und dementsprechend gefeiert wurde. Solist dieses Abends war der, jetzt nicht mehr als Wunderknabe, sondern als reifer Künstler sich präsentierende Geiger Franz von Vecsey. — Reich und meist recht erfreulich war das Resultat der letzten Monate. Von Künstlerkonzerten verdienen besondere Erwähnung die Sonatenabende unseres einheimischen Violinvirtuosen Walther, der im Verein mit Pugno erneut reife Künstlerschaft zeigte. Die „Gesellschaft für Kirchenmusik" unter Leitung von Ontrop erfreute mit einer vortrefflichen Aufführung von Brahms' Requiem mit Frau Kappel und Zalsman als Solisten, wohingegen die der „Nieuwe concerten" mit ihrem zweiten Konzert nicht so glücklich abschnitt. Der Grund war nicht die Absage des Gastdirigenten Chevillard, der durch Mortelmans ersetzt wurde, sondern die Zerfahrenheit des Programms: zwischen Mendelssohns Schottischer und reizenden Orchestersätzen Grieg's sang eine mittelmäßige Pariser Bühnensängerin eine Arie aus Massenet's „Cid" und zwischen Grieg und Liszt eine häßliche Szene mit kleinem Chor „Sulamite" von Chabrier. Derselben Gesellschaft Quartettabend wurde mit großem Erfolg von der Pariser Vereinigung Capet bestritten. Endlich lieferte die Deutsche Liedertafel unter Leitung Felix Welckers wiederum den Beweis, daß man mit ihr als einem Faktor im Musikleben unserer Stadt zu rechnen hat.

A. Honigsheim

BERLIN: Den fünften Symphonie-Abend der Königl. Kapelle gestaltete Weingartner zu einer Beethoven-Gedächtnisfeier: er dirigierte die drei Leonoren-Ouvertüren, die Achte Symphonie und das Klavierkonzert in G-dur, dessen Solopartie E. v. Dohnányi auf einem Ibachflügel technisch klar und durchsichtig, aber etwas kalt spielte. Namentlich die Poesie des Mittelsatzes wußte der Pianist nicht zum Ausdruck zu bringen. Am besten gelang ihm das humoristische Finale; seine Kadenz im ersten Allegro ähnelte in der kontrapunktischen Durchschlingung der verschiedenen Themen der Art, wie sie neulich Godowsky im Nikischkonzert angewendet hatte. — Wie in früheren Jahren zur Zeit des Christfestes brachte auch diesmal wieder die Singakademie Bachs „Weihnachtsoratorium" zur Aufführung mit den Damen Klara Erler und Louise Geller-Wolter, den Herren Richard Fischer und A. van Eweyk in den Solopartieen. Eine gemütvolle Feier, die in Berlin seit langer Zeit zum fröhlichen Christfest gehört. Die Hörer mit dem Sängerchor

unter Georg Schumann bilden fast eine Gemeinde; das Ganze erlebt sich mehr wie ein Gottesdienst, nicht wie ein Konzert. Unter den Philharmonikern sei dem ersten Trompeter noch ein Extrabravo nachgerufen. — Im Beethovensaal führte Henry Hadley aus New-York seine viersätzige Symphonie in h-moll, sein Klavierkonzert e-moll (E. v. Dohnányi als Pianist), endlich eine Tondichtung „Salome" für großes Orchester auf. Der amerikanische Musiker liebt die starken Ausdrucksmittel, ohne indessen stark zu empfinden; seine Erfindung ist wenig eigenartig. In der Verwertung der orchestralen Klangfarben zeigt sich genaue Kenntnis der französischen wie der modernen deutschen Partituren. Hadley's Orchester klingt glänzend und reich, auch sein Klaviersatz entfesselt die ganze Fülle eines Konzertflügels, und Dohnanyi spielte das Werk mit hinreißendem Feuer. Bezüglich der „Salome" hatte ich gedacht, daß der Tanz der sieben Schleier einen markanten rhythmisch-melodischen Ausdruck finden würde, aber gerade hier ist dem Tonsetzer ebensowenig Bedeutsames eingefallen, wie Richard Strauß an der betreffenden Stelle seiner „Salome". Als Dirigent zeigte sich Herr Hadley gewandt und sicher.

E. E. Taubert

Solide, tüchtige Leistungen bot der Sonatenabend der Pianistin Alice Schwabe und des Geigers Alfred Wittenberg: W. Bergers beachtenswerte dritte Sonate op. 75, deren Scherzo besonders eigenartig ist, bildete nebst Mozarts A-dur und der ersten Violinsonate von Brahms das Programm. — Das Halir-Quartett hat seine auf sechs Abende verteilte Aufführung der Kammermusik von Brahms (mit Ausnahme der sieben Sonaten für Klavier und ein anderes Instrument) unter lebhaftester Anteilnahme des Publikums beendigt: am letzten Abend fanden das F-dur Streichquintett, das a-moll Klaviertrio und das G-dur Sextett eine herrliche Wiedergabe; außer den Herren Halir, Exner, Adolf Müller, Dechert waren die Herren Georg Schumann (Klavier), Oscar Schubert (Klarinette), Weißbach (zweite Violine) und Arthur Williams (zweites Violoncell) daran beteiligt. — An dem Kompositionsabend von Franz Bothe erweckte sein von den Gebrüdern Borisch trefflich gespieltes Streichquartett op. 6 mehr Interesse als Lieder und Duette, um deren Interpretation sich das Ehepaar Brieger verdient machte. Dieses Streichquartett wich von der üblichen Form ab: den ersten Satz bildete eine gut gearbeitete Fuge; im zweiten, Scherzo, hob sich der melodisch ansprechende Zwischensatz, der auch hübsche Klangeffekte aufwies, vorteilhaft heraus; der dritte und letzte Satz bestand aus geschickt gemachten, klassischen Vorbildern meist entsprechenden Variationen. — Ein Kammermusikwerk krönte auch den Kompositionsabend von Dr. James Simon: das Klavierquintett in c-moll, das der Komponist, ein tüchtiger Pianist, mit dem Klingler-Quartett spielte. Weit mehr noch als in Liedern, für die Paula Weinbaum mit ihrer herrlichen Altstimme erfolgreich eintrat, erwies sich der junge Komponist als ein feingebildeter und feinempfindender Künstler, der seine von jeder Trivialität freien, geschmackvollen und edlen Melodieen auch in treffliche Formen zu bringen versteht. Am wertvollsten ist wohl der langsame Satz, der ein sehr reiches Innenleben enthüllt. Die Streichinstrumente sind dankbar behandelt und werden vom Klavier nie verdeckt. Alles in allem ist dieses Klavierquintett durchaus beachtenswert. — Vorteilhaft führte sich der junge Geiger Mario Vitetta ein: saubere Technik, schöner, weicher Ton und sehr viel musikalisches Empfinden sind ihm nachzurühmen. — Willy Burmester spielte in seinem dritten populären Konzert wieder eine Reihe der von ihm völlig überflüssigerweise arrangierten kleinen Stücke, vor allem aber zwei Sonaten von Mozart und Beethoven mit dem tüchtigen Pianisten Alfred Schmidt-Badekow, sowie Sinding's herrliche Serenade für zwei Violinen und Klavier, bei der Felix Berber die zweite Violine meisterte. — Mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte der jugendliche Pianist Desider Josef Vécsei. In Saint-Saëns' fünftem, teilweise auf arabischen Motiven aufgebautem Konzert konnte man seinen schönen Anschlag, seine elegante, sichere Technik und sein Temperament bewundern. Daß er auch musikalisches Empfinden hat, zeigte er in Beethovens c-moll Konzert. Er verdient Beachtung.

Wilhelm Altmann

Falls der Baritonist Richard Hedler emsigen Fleiß an seine weitere Ausbildung wendet, kann er eine sehr brauchbare Kraft werden. Vorläufig haftet seinem Gesange zu viel Dilettantisches an. — Leider stand die Leistung der Altistin Clara Lion unter dem Einfluß von Nervosität; aber ihr schönes Material, dem allerdings eigentliche Tiefe fehlt, berechtigt zu besten Hoffnungen. Die Aussprache ist gut. Die mit ihr konzertierende Pianistin Edelgarde Berg wies gleichfalls manche Vorzüge auf. — Durch große Geläufigkeit in den Passagen und einen sehr klaren Anschlag, wie auch durch verständigen Ausdruck zeichnete sich die Pianistin Anna Bohm aus. — Technische Fertigkeit besitzt auch Martha Küntzel, doch vermißte ich ein gewisses Etwas, wodurch Klavierspiel erst genußbringend wird. Die Tonbehandlung ist trocken, der Kantilene gebricht es an genügendem Ausdruck. — Marianne Siemerling-Stark ist glückliche Eigentümerin eines Fülle und Glanz aufweisenden Alt; ihre Darbietungen erheben sich aber infolge zahlreicher Unvollkommenheiten kaum bis zu dem in öffentlichen Konzerten mit Recht zu verlangenden Durchschnittsmaß. — Die Cellistin Elsa Ruegger hat sich aus einer geschmackvollen Virtuosin zu reifster Künstlerschaft herangebildet. Wie sie Beethovens A-dur Sonate mit dem jungen, gleichfalls äußerst begabten Pianisten Paul Goldschmidt vortrug, verdient höchstes Lob. Noch vollendetere Kunst bot sie in der fünften Solo-Suite von Bach, die absolut tadellos zu Gehör gebracht wurde. — Auch über den jugendlichen Cellisten Carlo Guaita kann ich Worte des Lobes sagen. Eine Bachsche Suite versentimentalisierte er allerdings beträchtlich, in mehreren Stücken von Schumann aber ließ er seine Vorzüge leuchten, vor allem ein zartes, dabei klingendes piano. Leider litten seine Vorträge unter der schlechten Klavierbegleitung des im Lisztschen Mephisto-Walzer anerkennenswerte Virtuosität entfaltenden Alfredo Cairati. — Von dem als sehr tüchtigen Vertreter des Cello be-

kannten Heinz Beyer hörte ich in Gemeinschaft mit seinem famosen Kollegen Marix Loevensohn eine selten gespielte, aber sehr schöne Sonate für zwei Celli und Klavier von Händel in vorzüglicher Wiedergabe. Klara Erler steuerte mehrere hübsche Gesangsvorträge zu dem geschmackvollen Programm bei. — Nancy von Hadeln füllte einen ganzen Abend mit ihren Kompositionen. Während die erste Violin-Sonate in der trefflichen Ausführung durch J. M. van Veen und C. V. Bos sich als melodiöses Werk erwies mit Hinweglassung alles gesuchten Schwulstes, sich aber trotzdem kaum über gute Salonmusik erhebt, zerstörten die folgenden sechs Gesänge sogar schwache Hoffnungen auf Talentproben. Einen großen Teil der Schuld muß auch die Sängerin Elsa Grau übernehmen. Die „Legende" verdankt ihre ansprechende Wirkung in der Hauptsache dem ausgezeichneten Spiel des Cellisten Georg Wille, dessen prächtiger Ton, wie seine ausgesprochene Begabung für schönen Vortrag die unschöne Bogenführung leicht übersehen lassen. Übrigens hatte die Komponistin auch die Texte zu ihren Liedern selbst gedichtet, auf welchem Gebiete sie mehr zu Hause zu sein scheint. — Emil Frey ist ein genial beanlagter junger Pianist mit glänzender Technik. Seine Nuancen-Skala ist sehr umfangreich, er gestaltet äußerst plastisch. — Emeric Stefaniai gehört in die vordere Reihe der konzertierenden Pianisten. Ist er auch kein Universalkünstler, der jeden Stil gleich gut und charakteristisch beherrscht, so besitzt er doch so viele Vorzüge, daß man ihm, selbst wenn man seiner Auffassung nicht zustimmen kann, doch mit Interesse und Vergnügen folgt. Sein Spiel berührte besonders wohltuend nach dem Vortrag Beethovenscher Sonaten für Klavier und Cello durch Josef Weiß und Monroe Bostelmann. Es ist wohl endlich an der Zeit, gegen solches Spiel, wie es Herrn Weiß beliebt, energisch zu protestieren. Wer Kunst nicht als ernste Sache betrachtet, soll sie da ausüben, wo Karikaturen volle Würdigung finden, nämlich im Variété-Theater. Sein Partner Bostelmann konnte dem Charlatanismus nicht verfallen, da es ihm an der nötigen Kunstfertigkeit dazu gebricht. Auch Martinus Sieveking zeigte sich von wenig erfreulicher Seite. Obgleich sein Anschlag kräftig ist, reicht er nicht aus, weil es den Themen in Beethovens Es-dur Konzert an Ruhe fehlte und sie daher selbst bei lautester Spielart matt und oberflächlich klangen. Besonders fiel ein Mangel an rhythmischer Energie auf. Der junge Cellist Max Orobio de Castro kann mit Auszeichnung genannt werden. Sein nicht großer Ton ist sehr biegsam, die Technik leicht aber nicht bedingungslos zuverlässig, da er in hohen Lagen manchmal unrein spielt. Die Cantilenen sind sehr ausdrucksvoll, und in ihrer Wiedergabe zeigte der talentvolle Künstler viel Geschmack. Vorzüglich wurde die Begleitung zum Cellokonzert von d'Albert unter Leitung von Landon Ronald ausgeführt, der sich auch in der vierten Symphonie von Tschaikowsky als hervorragender Dirigent erwies. In der Auffassung ließ sich Originalität nicht erkennen, wenn sie auch intelligent ist. Bei mehr Routine, deren vollständiges Fehlen sich bemerkbar machte, dürfte sich auch größere Autorität einstellen. Das ist besonders den Bläsern gegenüber notwendig, die bekanntlich aus ihrer traditionellen Auffassung zu einer den Intentionen des jeweiligen Dirigenten entsprechenden nur mit größter Mühe zu reißen sind. Daß man den individuellen Vortrag einer als „Solo" beabsichtigten Stelle nicht stören darf, ist selbstverständlich. Handelt es sich aber um ein „Solo", das in anderen Stimmen wiederkehrt oder gar um eines, das thematisch verarbeitet wird, so ist nur die Auffassung des Dirigenten maßgebend, um die Einheitlichkeit des Vortrages nicht zu stören. Deshalb müssen die den einzelnen Musikern zu gestattenden Freiheiten sehr eingeschränkt werden. Die Gesamtleistung des Herrn Ronald erweckt beste Hoffnungen für die Zukunft. Arthur Laser

In der Woche vor Weihnachten gab es eine der erlesensten pianistischen Freuden der Saison: Waldemar Lütschgs Klavierabend. Eine klare Morgenfrische breitet sich über das Spiel dieses Feinen, Gesunden und Echten aus. Zwar herrscht hier und da einige Versonnenheit, wo einem ein temperamentvolles Draufgehen lieber wäre, aber darum doch nie grüblerische Tüftelei, sondern stets erfreut das natürliche goldklare Dahinströmen eines überlegen eingedämmten Könnens und Empfindens. Lütschg ist einer der Besten, und sein Programm — u. a. Schubert: Sonate D-dur op. 53, Bach: Fuge a-moll, Beethoven: Sonate Es-dur, op. 31, 3, Chopin: 24 Préludes — bewies so recht die echte, alle Äußerlichkeiten meidende Künstlerart dieses Pianisten. — Sehr stach hiergegen Ella Matthes ab. Zwar spielt sie, was das Materielle anlangt, recht fertig und schmissig. Aber sie wußte mit vielem musikalisch nichts anzufangen, und es scheint bei ihr vor allem auf ein innerliches gleichmäßiges Ausreifen anzukommen, um ganz zu werden. — Ausgeglichener, flüssig, elastisch und recht sicher spielte Vicky Bogel. Aber es schaut noch wenig Persönlichkeit aus ihrer Art heraus, eher ein guter Lehrer (Stavenhagen selbst?). Dieser dirigierte ihr auch die Philharmoniker. Interessant war der Abend durch das (ziemlich akademisch-trockene) g-moll Konzert von Saint-Saëns, besonders aber durch drei Orchestergesänge von Mahler, die Rudolf Gmür eindrucksvoll, mit allerdings flachem Piano, aber gediegenem Können wiedergab. Aus den Wunderhornliedern „Der Tambourgesell", „Des Antonius' Fischpredigt" und „Der Schildwache Nachtlied" sind durch diese Vertonung nun allerdings nichts weniger als Volkslieder geworden, aber das beabsichtigte der Tonsetzer ja offenbar auch gar nicht. Es sind prachtvolle, im einzelnen, wie in der Gesamtfarbe geradezu genial erdachte Kabinettstücke instrumentaler, stimmung- und milieumalender Charakteristik und als solche in ihrer Art meines Empfindens in jedem Falle sehr interessant, kurzweilig und ... lehrreich. Alfred Schattmann

Anna Schöningh brachte an ihrem Liederabend manches Stück zu gelungener Wirkung, trotzdem stimmlich und technisch nicht alles einwandfrei bei ihr ist. Ihre Wahl vorwiegend moderner Lieder war sehr fein getroffen. — Norah Drewett besitzt eine flüssige Technik und Vortragsgeschick, das mit Feingefühl vereinigt selbst Mozart und Beethoven zu ihrem

Rechte kommen läßt. Eine kleine Verwirrung in Mozarts a-moll Rondo raubte freilich der Spielerin die Ruhe, die unbedingt zur sicheren Abwägung der Mittel nötig ist. Der mitwirkende Bariton Harry Clifford Lott verfügt über ein prächtiges Stimmaterial, das sich freilich erst in einem größeren Raume als der Choralionsaal ist, recht entfalten könnte. — Hedwig Klimek zeigte, nachdem sie eine anfängliche Unruhe überwunden hatte, daß sie Gutes bietet. In größeren leidenschaftlichen Werken wird sie noch unruhig, überhetzt die Tempi und macht so ihren Vortrag undurchsichtig. — Je drei Klavierkonzerte spielten zusammen mit dem Philharmonischen Orchester: Alfred L. Calzin, der ein tüchtiger Techniker und geschmackvoller Musiker ist, Paula Stebel, die trotz solider Grundlagen doch noch nicht ihre Einzeltongebungen zu einem einheitlichen wohlklingenden Gesamteindrucke zu verschmelzen weiß. Sie forziert — offenbar im Bewußtsein ihrer zarten Körperkonstitution — andauernd. Beurteilt man Louise Clemens nicht gerade nach dem Vortrage des Es-dur Konzertes von Beethoven, so muß das Urteil sehr günstig ausfallen. Ihr Spiel läßt große technische Sicherheit und ein lebendiges, graziös-belebtes Empfinden erkennen. Damit läßt sich gut Chopin und Saint-Saëns vortragen. — Allgemein ist zu bemerken, daß bei den drei letztgenannten Künstlern von einem Zusammenspiel mit dem Orchester nicht viel zu bemerken war. Daß sie, vor allem bei Beethoven und Brahms, oft zu begleiten haben, gaben sie nicht zu erkennen. Das Passagenwerk und die Arpeggien werden lediglich zu eigenwilligen virtuosen Produktionen verwendet und nicht in den Dienst des Ganzen gestellt. Statt daß sie die den Orchesterinstrumenten anvertrauten Themen zart umranken, verzerren sie deren Vortrag, da, wenn der Solist eben nicht mitgeht, notgedrungen der Dirigent es tun muß. Dr. Kunwald und die Philharmoniker taten darin ihr Bestes, zu beneiden sind sie aber nicht. — In zwei Konzerten stellte sich Eduard Potjes vor. Ich gewann den Eindruck, daß man es bei ihm mit einem ungewöhnlich ernsten Künstler zu tun hat, dessen Gesinnung ihn abseits von der Mehrzahl unserer öffentlichen Spieler stellt. Diesen Eindruck rief in erster Linie sein Vortrag des Es-dur Konzertes und der Appassionata von Beethoven hervor. Wer diese Werke so ohne jede Mache zu geben weiß, hat zweifellos viel zu sagen. Bei Schumann und Chopin hingegen entwickelte der Künstler nicht genug Wärme. — Salonkunst feinster und raffiniertester Art bietet Katherine Ruth Heyman. Kleine Sachen von Daquin, Scarlatti, Schumann und Chopin stattet sie mit vielen feinen, anregenden, eigenwilligen Zügen aus, die recht zum Blenden geschaffen sind, aber auch nicht tiefer gehen, ja sogar, bekommt man sie mehrmals vorgesetzt, verstimmen müssen. — Maria Kahl-Decker spielte unter anderem das jetzt allbeliebte Orgelkonzert in d-moll von W. Fr. Bach in der Stradalschen Übertragung, das in der Tat ein Stück von lapidarer Wucht und Tiefe ist, sowie Beethovens „les Adieux“-Sonate. Mehr als eine vielleicht durchschnittliche Fertigkeit verbunden mit einem gewissen Vortragstalent bemerkte ich nicht. Zu Beethoven reicht das für die Öffentlichkeit nicht aus. Die Künstlerin gehört zu den Vielen, die alle über ein tüchtiges Können verfügen, das ihnen das Recht gibt, als Lehrer oder Spieler in engeren Kreisen zu wirken. Zu Konzertspielern taugen sie aber nicht. — Von John H. Powell muß man dagegen berichten, daß seine gut entwickelte Virtuosität, die einem gesunden und belebten Vortrage zur Unterlage dient, ihn zum Konzertspieler in hohem Maße geeignet erscheinen läßt. Ich glaube sogar, daß er zu den aussichtsreichen jüngeren Spielern gehört. Hermann Wetzel

Stimmlich gelingt Sydney Biden manches recht nett, wie er auch ganz geschmackvoll vorträgt. Er scheint aber zu denen zu gehören, die den Hals- und Nackenwirbeln Klang abgewinnen wollen, woher die rohe Tongebung und der Mangel an Piano. — Rudolf Jung besitzt schöne Stimmittel und ist ein ausgesprochener Tenor, er könnte sonst das é nie und nimmer mit solcher Leichtigkeit zur Brustresonanz durchziehen. Sein Vortrag dagegen ist ziemlich schülerhaft. Der mitwirkende Pianist Emil Frey hat die Tatze des Löwen; Stil und Mäßigung dagegen fehlen ihm vorläufig. — Das prachtvolle Organ J. von Raatz-Brockmanns hat der Zeit schon Zoll zahlen müssen, so daß das Piano infolge mangelnden Stimmbandverschlusses nicht weit über ein Krächzen hinausgeht. Der Vortrag ist gut, wenn die Möglichkeit starker Bühneneffekte vorliegt; lyrische Stellen dagegen mißlingen. Richard Hähn

Nicolai Schneer, der von Natur pianistisch begabt ist, markierte einen genialen Künstler. Er sah tief drein, verlor sich und ließ sich wieder fortreißen; er verdreifachte die Fermaten und Fortissimi und gab dem Pedal, was nicht des Pedals ist. In Wahrheit spielte er seelisch-äußerlich, mit ungehobelter Technik — wenn auch mit ungehobelter Fertigkeit — und nicht genügender Vorbereitung. Schade um das herrliche Programm, das nur fünf prächtige Stücke enthielt. — Maria Adani-Carreras besitzt eine saubere, ehrlich erworbene Technik. Nur ist ihr Spiel zu sehr Staccatospiel, das wohl bei Scarlati am Platze ist — da ist es denn auch eine Freude, sie zu hören — aber nicht bei Schubert. Gefährlicher aber ist die enge Begrenzung ihrer Kraftmöglichkeiten; sie kann schlecht steigern und verliert bei Stücken wie Allegro de Concert von Chopin die geistige Führung, worunter namentlich die Phrasierung leidet. Das schöne, deutliche Piano bleibe nicht unerwähnt. — Joseph Schlembach. Seine Stimme (Baß) und seine Vortragsgabe sind mehr für den Al-fresco-Stil der Bühne als für die intime Liedkunst. Tonansatz und Tonbindung — besonders in Figuren — sind nicht tadellfrei. Den tieferen Liedern wurde er nur halb gerecht. Robert Erben begleitete wundervoll. — Elsa Sant (gut geschulter Sopran von wenig ausgiebiger Höhe) versteht es, durch einen zu Herzen dringenden Ton und durch einen natürlichen, sich einschmeichelnden Vortrag das Publikum schnell für sich zu gewinnen. Ob sie auch für anspruchsvollere Stücke reif ist, läßt sich aus ihrem letzten Programm noch nicht feststellen. — Gregor Beklemischeff besitzt eine leichte, elegante Technik und einen weichen, schönen

Anschlag; Spielorganismus und Tastenwerk stehen bei ihm in engstem Kontakt. Seine Art zu musizieren ist höchst intim, man möchte in seiner Nähe sein, wenn er spielt. Die natürliche Hervorhebung der „rechten“ Noten gehört noch zu seiner Kennzeichnung. — Gisella Groß wußte mit Brahms' f-moll Sonate op. 5 nichts anzufangen; den letzten Satz spielte sie auch technisch schlecht. Die darauf fein und glatt gespielten Kleinigkeiten konnten darüber nicht hinwegtäuschen. Arno Nadel

Die erstmalige Aufführung von Constanz Bernekers Weihnachts-Idyll hinterließ einen tiefen Eindruck durch den innigen, empfindungsvollen Vortrag des Violinisten Otto Nikitits und des Organisten Walter Fischer. Leider kam der Schluß nicht zur vollen Wirkung, da der Weihnachts-Choral „Vom Himmel hoch“ in der Orgelstimme, die hier als Steigerung eintritt, nicht zu hören war. Eine zu wünschende Wiederholung hilft dem vielleicht ab und dämpft vielleicht auch das überstarke Glöckchenspiel am Anfang. Regers prächtige Choralphantasie über das Weihnachtslied „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“ spielte Herr Fischer außerordentlich wirksam. Frl. H. Ellger lieh dem Konzert ihre sympathische Altstimme für den Vortrag von Gesängen Bachs, Wilh. Bergers und Able's. Herr Nikitits spielte noch ein melodisches Adagio von F. Ries. Konrad Burdach

BOSTON: Die Saison für Orchestermusik hat glänzend begonnen. Das große Publikum, das hier Konzerte zu besuchen pflegt, hat sich eingestellt, und die Saisonkarten sind mit höheren Preisen bezahlt worden als je zuvor. Dr. Karl Muck wurde mit großer Begeisterung empfangen. In dem Eröffnungskonzert am 12. Oktober war das Zusammenspiel nicht so gut, wie wir es gewohnt sind. Die Ursache lag darin, daß sehr viele neue Kräfte im Orchester mitwirkten. Dr. Muck hatte mehrere neue Spieler aus Deutschland mitgebracht. Der bedeutendste ist Carl Wendling, der als Konzertmeister an die Stelle von Heß getreten ist. Dr. Muck läßt weniger Solisten auftreten, als wir es bisher gewohnt waren. Das ist kein Fehler, seit unser Orchester auch ohne Sänger oder Pianisten interessant genug ist. Bezüglich der Einheitlichkeit der Programme hat Dr. Muck gute Ansichten: er läßt im allgemeinen in einem Konzert nur eine Richtung oder Schule zu Worte kommen. So brachte das erste Konzert eine Bachsche Orchester-Suite, Mozarts g-moll Symphonie und Beethovens Pastorale, also nur ältere klassische Werke, während im zweiten Konzert moderne Werke der „gemäßigteren“ Richtung gespielt wurden: d'Indy's Wallenstein-Trilogie, ein symphonisches Werk aus der früheren Zeit des Komponisten, Liszts Klavierkonzert in A-dur und Wagners Kaisermarsch. Das zuletzt genannte Werk brachte Muck mit erstaunlicher Wirkung zu Gehör. Das alte Werk schien einen neuen Inhalt zu bekommen durch die Größe, mit der es vorgetragen wurde. Rudolf Ganz war der Solist des Abends. Wenn er auch nicht so viel aus dem Lisztschen Werke machte, wie Reisenauer es vermochte, so war sein Spiel doch klar und immer verständig. Am dritten Abend debütierte Carl Wendling mit Brahms' Violinkonzert. Sein Vortrag war künstlerisch ausgezeichnet, aber sein Ton vielleicht etwas zu klein für den großen Saal. Der Künstler war immer sicher, und seine Phrasierung, sowie sein reiner Ton sind lobenswert. Er erinnert ein wenig an unsern früheren Konzertmeister Franz Kneisel. — Andere Konzerte haben noch nicht stattgefunden, abgesehen von dem amerikanischen Geiger Macmillen, der, ohne große Aufregung hervorzurufen, wieder auftrat. — Bald werden wir Buhlig, Samaroff und eine große Anzahl anderer Klavierspieler hören. In Boston werden so viele Klavierabende veranstaltet, daß die Künstler oft mit einer sehr kleinen Zuhörerschaft zufrieden sein müssen. Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: An hervorragenden Konzerten sind zu nennen zwei der Hofkapelle mit Carl Halir und Johanna Dietz als Solisten. — Der Verein für Kammermusik (Riedel, Bieler, Wünsch, Vigner, Meyer) widmete den ersten Abend Thuille und Grieg. Ersteren feierte auch W. Rössel; in einem zweiten Konzerte brachte er nur Werke von Bach zur Aufführung. — Direktor Wegmann räumte das erste populäre Konzert Valborg Svärdström-Werbeck, das zweite dem St. Petersburger Streichquartett ein. — Eine junge hiesige Pianistin, Claire Adolph, trat mit Beethovens „Appassionata“ verheißungsvoll an die Öffentlichkeit; noch mehr Erfolg erzielte sie gemeinschaftlich mit Bieler mit der Cello-Klaviersonate (F-dur) von Brahms und Werken von Chopin, Liszt u. a. — Seminarlehrer Therig spielte vorzüglich zwei Orgelkonzerte von Händel (g-moll) und Rheinberger (F-dur) mit Orchester. — Dr. Hermann Brause hatte mit zwei Lieder- bzw. Balladenabenden wenig Erfolg, ebenso der Geiger Hegedüs. — Von auswärtigen Künstlern kam nur Willy Burmester auf die Kosten. Die erste Hochflut ist überwunden. Ernst Stier

BREMEN: Das musikalische Hauptereignis der letzten Wochen war eine vortreffliche Aufführung von Tinels „Franziskus“, bei der sich Chor und Orchester der Philharmonie unter Panzners sicherer Leitung im besten Lichte zeigten. Die für die Wirkung des gehaltvollen Werkes entscheidende Gestalt des Titelhelden erhielt durch Ludwig Heß trotz merklicher Indisposition eine in Auffassung und Temperament ausgezeichnete Verkörperung; die beiden andern minder dankbaren und anspruchsvollen Solopartieen waren bei Anna Kämpfert und Franz Fitzau in guten Händen. — Großen Erfolg hatten Julia Culp in dem ersten der neu eingerichteten philharmonischen Liederabende, sowie Lilli Lehmann in einem eigenen Konzert. — Berechtigtes Aufsehen erregte endlich die jugendliche Pianistin Paula Stebel, die bei einer glänzend verlaufenen Vorführung unseres Lehrer-Gesangvereins schöne Proben eines vielversprechenden Könnens gab. — Das zweite Philharmonische war der neueren Kunst gewidmet. In erstmaliger Aufführung brachte es Sgambati's D-dur-Symphonie, ein Werk, das freilich schon auf ein respektables Lebensalter zurückblickt und der „Moderne“ in keinem Sinne angehört, wohl aber einen interessanten und auch gehaltvollen Beleg für den Einfluß bietet, den die deutsche Instrumentalmusik jenseits der Alpen ausgeübt

hat. Außerdem gab es eine glänzende, Panzners geniales Können im hellsten Lichte zeigende Vorführung von „Tod und Verklärung". Allerdings wird ja neuerdings der dereinst so hochgefeierte Vertreter einer wohl mit Fug als „dekadent" bezeichneten, aber doch zu bedeutenden Leistungen gelangten Richtung fast als völlig abgetan hingestellt. Wenn sich nur ein irgendwie berufener Nachfolger für den erledigten Herrscherthron melden wollte! — Der mit dem d-moll Konzert von Vieuxtemps und einigen kleineren Nummern auftretende Geiger Ferencz Hegedüs schien — wohl unter Mitschuld nervöser Erregung — den Anforderungen der übernommenen Aufgabe noch nicht ganz gewachsen. — Künstlerisch durchschlagenden Erfolg, vor leider sehr schwach besetztem Saale, hatte das ausgezeichnete Brüsseler Streichquartett, das uns diesen Mangel an entgegenkommendem Vertrauen hoffentlich nicht nachtragen wird. Gustav Kissling

BRESLAU: In den beiden Abonnementskonzerten des Orchestervereins führte Dr. Dohrn das Konzert für Orgel No 4 F-dur von G. F. Händel mit Musikdirektor Ansorge als Organist auf. Obwohl die Aufführung tadellos verlief, sprach das schon stark gealterte Werk nicht mehr an. Viel besser gefielen die Variationen über ein Originalthema für Orchester op. 36 von E. Elgar. Unser Orchester bot bei dieser Gelegenheit mit seinen vortrefflichen Holzbläsern und den ausgezeichneten Solisten Hermann (Bratsche) und Melzer (Cello) eine Leistung, die an Feinheit des Schliffs nichts zu wünschen übrig ließ. Mit Respekt wurde der „Paria" von Arnold Mendelssohn gehört. Das durch und durch moderne Werk enthält neben einzelnen Schönheiten viel Sprödes und Herbes, das sich auch dem aufmerksamen Sinne nicht ohne weiteres erschließt. Das Publikum nahm den „Paria" beifällig auf und rief am Schlusse den Komponisten wie den Dirigenten. Als Solisten fungierten in dem Werk Mendelssohns Agnes Leydbecker (Alt), Albert Jungblut (Tenor) und van Eweyk (Baß). — Aus der großen Zahl der übrigen Konzerte seien erwähnt: Frida Siewert-Michels, Agnes Leydhecker, das Künstlertrio Paul, Maria und Margarete Knüpfer, die aber im Konzertsaal die Höhe ihrer Bühnenbedeutung nicht erreichten, Hermann Brause, Hans Hielscher (Bariton) und Julia Culp, die sich in einem Liederabend als sicher gestaltende und universelle Künstlerin erwies. Besonders hervorgehoben sei das reizvolle Konzert der à la Mozart spielenden Künstler Raoul Pugno und Anton Hekking, des spanischen Geigers Joan Manén und ein Konzert des Breslauer Vokalquartetts (Elfriede Pureck, Helene Borck, Max Janssen, Wilhelm Volke) mit dem Breslauer Soloquartett (Herren Janssen, Aumann, Menzel, Volke). — Im fünften Abonnementskonzert des Orchestervereins brachte Dr. Dohrn die Symphonie No. 4 von Robert Schumann, ein Violinkonzert (A dur, Köchel No. 219) von Mozart mit Marteau, drei Orchesterstücke aus der Egmontmusik von Beethoven u. a. Das sechste Abonnementskonzert wartete zwar auch nicht mit Novitäten auf, das Programm zeigte aber jene glückliche Mischung von orchestraler und vokaler Groß- und Kleinkunst, die ideal genannt werden kann, die auf das Publikum eine ungewöhnlich starke Anziehungskraft ausübt, und die, als Regel gedacht, zur Sanierung der finanziellen Verhältnisse unseres Orchestervereins führen kann. Die Reihenfolge der Stücke war: 1. Symphonie No. 4 e-moll von Brahms, 2. a) Italienische Serenade, b) Elfenlied, c) Der Feuerreiter von Wolf, 3. Verwandlungsmusik und Schlußszene des ersten Aktes aus „Parsifal". Die stärkere Heranziehung eines großen Chors zu den Konzerten des Orchestervereins, die besuchsteigernd wirkt, begegnet in Breslau deshalb keinen Schwierigkeiten, weil bei uns die Leitung des Orchestervereins und der Singakademie in derselben Hand (Dr. Dohrn) liegt. In der Aufführung klappte alles vorzüglich; Dr. Dohrn wurde oftmals gerufen. — Von den übrigen Konzerten sind zu erwähnen: ein Kammermusik-Abend des Orchestervereins mit dem cis-moll Quartett op. 131 und dem Septett op. 20 von Beethoven, ein Abend mit Liedern und Duetten von Hedwig Boenisch und Maria Freund, ein Liederabend Wüllners, ein Klavierabend von Godowsky und ein Konzert der Böhmen. J. Schink

BRÜSSEL: Im ersten Concert populaire (Sylvain Dupuis) hörten wir eine vortrefflich vorbereitete Wiederaufführung der „Sinfonia domestica" von Strauß, die wieder lebhaft interessierte. Auch die reizenden „Intermezzi Goldoniani" von Bossi wurden in prächtiger Aufführung sehr freundlich aufgenommen. An Stelle der erkrankten Frau Litvinne sprang in letzter Stunde Elise Kutscherra ein und sang in verdienstlicher Weise, nur mit etwas ermüdeter Stimme, die vorgesehenen Nummern (Isoldens Liebestod und Schlußscene der „Götterdämmerung"). — Das erste Konzert Ysaye war teilweise dem Andenken Grieg's geweiht: „Im Herbst", „Peer Gynt", Klavierkonzert. Letzteres, sowie ein Konzert von Mozart wurden von Pugno hinreißend gespielt. Das Orchester bot Glanzleistungen. Weniger vermochte die Symphonie op. 67 von E. Moor zu interessieren, die in ihrer Länge und ihrem Mangel an Konzentrierung nicht recht in den Rahmen des Programmes passen wollte. — Einen vollen Erfolg erzielte das erste der zwölf historischen Concerts Durant. Das Streichorchester brachte in klangschöner und rhythmisch fester Weise die D-dur Suite von Händel und die h-moll Suite von Bach (Flöte Herr Strauwen) zu bester Geltung. Dazwischen sang der beliebte Bariton Sequin Arien aus „Ezio" von Händel und der h-moll Messe von Bach, und de Greef spielte mit seinen Schülern Bosquet und Laoureux das Konzert für drei Klaviere von Bach in prächtiger Weise. — Pablo de Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt gaben ein sehr besuchtes Konzert, das ihnen die begeistertsten Ovationen einbrachte. — Großen Erfolg hatte auch der Liederabend des vom Monnaie-Theater her in bestem Andenken stehenden Baritons Albers, eines Meisters des bel canto. — Auch Frau Kutscherra erwies sich in einem Liederabend als intelligente Vortragskünstlerin. Felix Welcker

DRESDEN: Im dritten Hoftheaterkonzert der Serie A kam als Neuheit Anton Bruckners

achte Symphonie c-moll zu Gehör, die allerdings vor etwa zwölf Jahren J. L. Nicodé in einem seiner leider inzwischen eingegangenen Orchesterkonzerte aufgeführt hatte. Das grandiose Werk vermochte mit seinem schwer verständlichen und in viele Teile auseinanderfallenden ersten Satze nicht zu zünden, um so mächtiger schlugen der zweite und der überwältigend schöne dritte Satz ein, auch das Finale wirkte stark, so daß Ernst v. Schuch, der die Symphonie mit vollster Hingabe leitete, und die Königliche Kapelle Stürme des dankbarsten Beifalls entgegennehmen konnten. Jedenfalls darf Bruckners ernste, große und tiefe Kunst nun als endgültig und siegreich hier eingeführt gelten. — Das dritte Philharmonische Konzert leistete sich auch eine Neuheit, und zwar die Ouvertüre zu Raupachs Trauerspiel „König Enzio" von Richard Wagner, eine Jugend- und Schülerarbeit, aus der selbst der größte Prophet kaum auf die künftige Meisterschaft des Komponisten hätte schließen können. Die Gewerbehauskapelle unter Willy Olsen tat ihr Bestes, um die Ausgrabung würdig herauszubringen, aber die Aufnahme war sehr kühl, und das von Rechts wegen, denn solche Anfängerarbeiten späterer Meister haben doch höchstens einen biographischen Wert. Den Glanzpunkt des Abends bildeten die Gesangsvorträge von Edyth Walker, während der Pianist Paul Goldschmidt zwar den Vorzug der Jugend und hoffnungsvollen Entwicklungsfähigkeit für sich hat, aber weder durch technische Sicherheit noch durch Reife des Vortrags für sich einzunehmen wußte. Vor allem fiel es auf, daß seinem harten, gläsernen Anschlag jede Wärme mangelte. — Ein Konzert des Königlichen Konservatoriums brachte unter Otto Urbachs Leitung Joh. Seb. Bachs genialisch-groteske „Bauernkantate" als interessante Neuheit, und ein Konzert der „Dresdner Musikschule" (Direktor Schneider) gestaltete sich zu einer eindrucksvollen Gedächtnisfeier für Edvard Grieg. — In einer Musikaufführung des Mozart-Vereins unter Max von Haken lernte man ein „Orchester-Trio" von Joh. Stamitz kennen, dem alten Mannheimer Symphoniker, den man unlängst erst wieder entdeckt hat, und den begeisterte Musikgelehrte nun als einen Vorläufer von Haydn, Mozart und Beethoven preisen. Die Musiker werden darüber wohl anderer Meinung sein und feststellen, daß die kurzen, knappen, kaum eine Durchführung andeutungsweise enthaltenden Sätze dieses Werkes nur mit vieler Phantasie als vorklassisch zu bezeichnen sind. — Das Petri-Quartett hob ein Erstlingswerk des kaum zwanzigjährigen Wiener Komponisten Ernst Toch aus der Taufe, und zwar mit entschiedenem Erfolg. Das Werk, ein Streichquartett a-moll, zeichnet sich durch hübsche Melodik und das Streben nach innerlich wahrem musikalischen Ausdruck aus. Der erste Satz sowie der Mittelteil des Scherzos sind die besten Teile des Ganzen. — Das Lewinger-Quartett brachte an seinem zweiten Abend Streichquartette von Jos. Haydn und Mendelssohn-Bartholdy sowie ein Beethovensches Trio zu Gehör, wobei Alfred Sittard den Klavierpart mit Sicherheit und Geschmack vertrat. — Ein Liszt-Abend von Richard Burmeister, der sich dabei wieder als höchst temperamentvoller, auf große Wirkungen ausgehender Klavierkünstler erwies, ein höchst genußreicher, vielleicht in der Auswahl allzu ernster und schwermütiger Liederabend von Elena Gerhardt mit Arthur Nikisch am Klavier und ein gemeinsames Konzert von Therese Schnabel-Behr und Artur Schnabel seien noch genannt. — Im ersten Aufführungsabend des Tonkünstlervereins erregten zwei „frei nach Händel" geschriebene Stücke für Violine und Bratsche (Herren Warwas und Spitzner) von Johan Halvorsen lebhaftes Interesse. Die Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles, die man von der Tonkünstlerversammlung dieses Sommers schon kannte, fand auch bei der Wiederholung großen und verdienten Beifall. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Der Musikverein gab einen Abend für zeitgenössische italienische Tondichter, in dem Martucci's F-dur Symphonie in unzureichender Wiedergabe wenig Anklang fand, während Emil Sauer das Klavierkonzert von Sgambati großzügig und mit bedeutendem Erfolge vortrug. Auch das dritte Konzert des Musikvereins unter Julius Buths hinterließ keinen allzu günstigen Eindruck, indem die gebotenen Werke, die „Marienlegende" von Iwan Knorr, das von Frieda Kwast-Hodapp gespielte Klavierkonzert von Bolko von Hochberg, sowie die immerhin bedeutende Symphonie (E-dur op 16) von H. Bischoff als Vertreter der zeitgenössischen deutschen Kunst wenig glücklich gewählt erschienen. — Ein Klavierabend von Moriz Rosenthal, den der genannte Verein an Stelle seines ersten Quartettabends anbot, zeigte den Virtuosen als hervorragenden Pianisten. — Der Gesangverein von W. La Porte brachte „Odysseus" von Bruch mit Frau La Porte, Käthe Herrlich, Hjalmar Arlberg und Fritz Müermann als Solisten zu einer gediegenen Wiedergabe. — Ferner gab Fritz C. Hempel ein großes Orgelkonzert mit Regers Phantasie und Fuge op. 46 als Erstaufführung. — Carl Friedberg wirkte im zweiten Sonatenabend von Ellen Ney und Ludwig Nagel mit, in dem er sich mit erstgenannter Pianistin zur Vorführung der Passacaglia für zwei Klaviere von Reger (op. 96) vereinigte. — Anna Haasters-Zinkeisen errang anläßlich ihres zweiten Konzertes, an dem Julia Culp als hervorragende Liedersängerin mitwirkte, einen großen Erfolg. — Endlich erschienen das Petersburger Streichquartett und Pablo de Sarasate in den mit sonstigen Konzerten überbürdeten Konzertsälen.

A. Eccarius-Sieber

ESSEN: Den Auftakt der Saison brachte diesmal der Musikverein mit der Fantastischen Symphonie von Berlioz unter Witte. Im Anschluß daran suchte Godowsky die Hörer mit seinen technischen Kunststücken zu verblüffen. Daß er sich dazu aber Beethovens G-dur Konzert erkoren, war nicht gut getan von ihm. Den Schillingsschen „Moloch" haben wir nun auch in seiner ganzen Ausdehnung im Konzertsaal auf uns wirken lassen können. Der Musikverein setzte sich mit einer wirklich glanzvollen Aufführung für ihn ein. Scheidemantel und Hess sangen die Hauptpartieen, und der Erfolg für den dirigierenden Komponisten war herzlich. Doch ist's nun einmal eine

fürs Theater gedachte Musik, die in den Konzertsaal nicht recht hineinpassen will. — Lauter humorvolle Kunst von alten und neuen Meistern brachte der Frauenchor unter Obsner, und der gemischte Chor des Kruppschen Bildungsvereins machte seine Mitglider in zweimaliger Aufführung mit Gluck „Orpheus" bekannt. — Eine Kammermusik, von der leider das Publikum kaum Notiz nahm, gab das Rosé-Quartett, und einen Abend mit Bachschen Kantaten der Evangelische Kirchenchor unter Beckmann. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Eine der letzten Veranstaltungen größeren Stils ging von unserem wackeren Lehrer-Sängerchor aus, der neben der großen Symphonie-Ode „Das Meer", die ihm seinerzeit L. Nicodé zugeeignet hatte, und R. Strauß' „Bardengesang" auch eine ansprechende Neuheit in der Chor- und Orchesterliteratur „Am Siegfriedbrunnen" von Fritz Volbach darbot. Der Mehrzahl der Hörer war es bei dieser wohlklingenden Schöpfung und bei Raffs „Traumkönig und sein Lieb", dessen Solopartie die hiesige Opernsängerin Emmy Schroeder vortrug, entschieden behaglicher zumute, als bei den Himmel- und Kontrapunkt-Stürmereien von Nicodé und Strauß, so sehr sich auch hier die ausführenden Kräfte und ihr Dirigent M. Fleisch bewährten. — Im Opernhause erspielte sich das neue Klavier-Wunderkind aus Spanien, Pepito Arriola, großen Beifall, einen Sieg, der freilich zum größten Teil auf Rechnung der in der Tat außergewöhnlichen Fingerfertigkeit und Ausdauer des Knaben zu schreiben ist, während die Auffassung einer Aufgabe wie Beethovens drittem Konzert natürlich noch lange nicht gewachsen sein konnte. Der Kleine könnte — vielleicht — noch ein Großer werden, wenn er vor verfrühter Ausbeutung seiner Kräfte bewahrt bliebe. — Unter günstigen Aspekten gewahrte man den ältesten Männergesangverein der Stadt, den „Frankfurter Liederkranz" und seinen neuen Dirigenten Dr. Frank Limbert beim letzten Konzert zugunsten der Mozartstiftung. Blieb die Ausführung nicht ohne jedes Wenn und Aber, so zeugte doch die Programmzusammenstellung strebsamen Geist. Man begegnete da u. a. der edlen Rhapsodie von Brahms mit Adrienne von Kraus-Osborne als Altsolistin, und zwei Neuheiten, von denen wohl Wilhelm Bergers Vertonung von Goethes „Meine Göttin" für Chor und Orchester besondere Beachtung verdiente, weniger das Tanzlied „An den Mistral", ein von Karl Bleyle in Noten umgewerteter Nietzsche. — Die Hörer der Museums-Konzerte erfreuten sich namentlich eines Orchesterabends, in dem Sapellnikoff Grieg's a-moll Konzert spielte, und in dem ferner das Orchester in C. Francks d-moll Symphonie und in dem geistvollen Scherzo „Der Zauberlehrling" von P. Dukas u. a. vorzügliche Haltung zeigte, schließlich auch der Wiederkehr des Petersburger Kammermusik-Ensembles, das diesmal mit Quartetten von Borodin (No. 1) und Tschaikowsky (op. 11) seine Trümpfe ausspielte. Auch das hiesige Hocksche Quartett hat sich mit einem Novitätenabend wieder in vorteilhafte Erinnerung gebracht. Allerdings waren die drei neuen Werke nicht gleichwertig. Georg Schumanns Klavierquartett op. 29 stand an Ernsthaftigkeit der Meinung und Sicherheit der Formgebung dem a-moll Streichquartett des jugendlichen Wiener Komponisten Ernst Toch und dem F. Poenitzschen Capriccio für Klarinette und Harfe ein gut Teil voraus. — Von den vielen reproduzierenden Kräften, die sonst in den hiesigen Konzertsälen unablässig auf- und meist auch bald wieder untertauchen, merken wir uns für diesmal eine junge Violinistin, Betty Tennenbaum. Sie hat an ihrem Spiel technisch noch manches zu bessern, besonders an der oft rauhen, rücksichtslosen Tongebung in lebhafter bewegten Sätzen. Dagegen entwickelt sie ein schönes Temperament und in sangbaren Partieen eine so bewegende Innigkeit des Vortrags, daß es den Hörern z. B. im 1. und 3. Satz von Bruchs Schottischer Phantasie wirklich zu Herzen gehen konnte. — Ungern bin ich einem kleinen Konzert ferngeblieben, das der Violinist Giulio Ottavio Harnisch, ein Florentiner, der unter anderen bei Heermann in Frankfurt studiert hat, noch vor Weihnachten hier gab, und in dem er neben anderen Werken der altitalienischen Geigenliteratur auch ein Konzert des berühmten Antonio Vivaldi spielte, dessen Manuskript er in der Bibliothek von Florenz fand. Vivaldi folgt in dem Werke, wie in manchem seiner anderen, einem „Programm" und gibt eine musikalische Schilderung des Frühlings mit Vogelgezwitscher, Bachgemurmel, Gewitter, Hirtentanz usw. Es leuchtet ein, wie instruktiv ein Vergleich dieses Konzertes (das auch Schering 1905 in seiner Monographie über das Instrumentalkonzert als „Frühlingskonzert" verzeichnete) mit unsern neuern und neuesten Programmusikbestrebungen sein muß, und es wäre wohl angezeigt, auch weiterhin durch Heranziehung solcher Vergleiche das große Publikum „spielend" über ein ästhetisches Problem zu belehren, das wieder einmal im Mittelpunkt des Musikwesens steht und in Lob und Tadel vielfach so schief abgehandelt wird. Als Violinspieler hat sich Herr Harnisch nach ziemlich übereinstimmendem Urteil auch tüchtig gezeigt, ebenso die ihn unterstützenden Kräfte des hiesigen Postschen Quartetts. — Von Darbietungen größeren Stils verzeichne ich noch ein Museumskonzert, dessen Hauptstück, Liszts Faustsymphonie, durch Mengelberg eine schwunghafte und warme Wiedergabe erfuhr, indessen die Beethovengesänge von Felix Senius nicht recht zur Geltung gelangen wollten. Der Solist eines weiteren Konzertes desselben Institutes, der Geiger Alexander Sebald, erwies in einem Konzert von Mozart und einer Sonate von Corelli unter anderen schätzenswerten Eigenschaften namentlich eine hervorragend schöne und geschmackvolle Tonbindung. — Das neue Streichquartett des Museums zeigte sich in seinem letzten Brahms-Beethoven-Haydn-Abend schon inniger ineinander eingespielt, als beim ersten Auftreten. Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Einen hohen Genuß bot das zweite Konzert der Orchestervereinigung (Theaterorchester und Regiments- Kapelle der 36er). Eduard Mörike zeigte eine Orchesterdirigentenbegabung von seltener Größe. Tschaikowsky's e-moll Symphonie wurde durch ihn zum Ereignis und Erlebnis. Prachtvoll gelang auch Liszts „Mazeppa", während die langsame Einleitung zur Freischützouvertüre

noch zartere Farben, noch mehr Waldstimmung hätte vertragen können. Großen Beifall erzielte Marie Götze-Berlin mit einer Arie aus Glucks „Orpheus“ und drei Liedern von Wagner. — Im ersten Winderstein-Konzert, das Beethovens c-moll Symphonie mit etwas verschlepptem Andante con moto brachte, erspielte sich Joan Manén mit Paganini's h-moll Konzert großen Beifall. Nicht zu vergleichen damit war Willy Burmesters Riesenerfolg. Lauten Beifall erspielte sich Edouard Risler, der unter anderm vier Bachsche Präludien und Fugen vortrug. Im zweiten Winderstein-Konzert ertönten Tschaikowsky's Symphonie pathétique, Smetana's „Moldau“ und Händels Concerto grosso in F-dur. Unsre ehemalige Opern-Heroine, Lisbet Stoll, sang Isoldens Liebestod und eine Arie aus der „Gezähmten Widerspenstigen“ von Goetz, ohne jedoch im Konzertsaal sonderlich zu erwärmen. Martin Frey

HANNOVER: Das zweite und dritte Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle brachten unter Leitung der Herren Doebber und Bruck folgende Orchesterwerke zu tadellos schwungvoller und geschlossener Wiedergabe: Symphonieen: „Aus der neuen Welt“ von Dvořák und „Pathetische Symphonie“ von Tschaikowsky, Serenade von Bernhard Sekles (neu) und Intermezzo op. 123 von Bossi (neu), sowie „Les Préludes“ von Liszt. Solisten waren Alois Burgstaller und die ausgezeichnete Altistin Adrienne von Kraus-Osborne. — Am Bußtage wiederholte die Musikakademie (Dirigent J. Frischen) Woyrschs im Vorjahre hier begeistert aufgenommenen „Totentanz“, der auch diesmal eine ihm in jeder Weise würdige Aufführung erlebte. Die Soli wurden von den Damen Rüsche-Endorf, Gertrud Meißner und den Herren R. Fischer, Bischoff und Moest wirkungsvollst gesungen. — Folgende bedeutendere Solisten traten während der letzten sechs Wochen noch hier auf: Frederic Lamond, Elena Gerhardt, Ferencz Hegedüs (Violine), J. P. Dunn (Klavier), Margarete Preuse-Matzenauer, Richard Burmeister, Ellen Gulbranson und Hugo Becker. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Von den im Mittelpunkt des Konzertlebens stehenden Konzerten des Hoforchesters brachte das erste unter Alfred Lorentz' Leitung als Hauptwerke Bachs Kantate „Wer weiß, wie nahe“ und Beethovens „Eroica“ in ausgezeichneter Ausführung, während sich im zweiten Germaine Schnitzer-Paris mit Grieg's widerhaarigem a-moll Konzert einen starken Erfolg erspielte. Bei der Hoftheater-Trauerfeier für Großherzog Friedrich I. gelang in der von Dr. Göhler geleiteten Händelschen „Trauerhymne“ und in Brahms' „Requiem“ der chorische Teil weniger befriedigend. Als Bach- und Mozartinterpret erwies sich Sarasate nicht glücklich, hatte aber mit echten Virtuosenstücken den bekannten Erfolg. Das erste sog. Künstlerkonzert bestritt der unerreichte Meistersänger Messchaert, das zweite das ausgezeichnete Holländische Trio. Daneben gab es Klavier- und Liederabende in reicher Zahl. Franz Zureich

KÖLN: Im vierten Gürzenich-Konzert gelangten vier für diese Stelle neue Werke zur Aufführung, von denen die zuletzt erscheinende, Tschaikowsky's Orchesterphantasie „Francesca da Rimini“, als in der Erfindung bedeutende, in der Ausgestaltung glänzende und ungemein fesselnde Tonschöpfung den bei weitem stärksten Eindruck — hors de concours — erzielte. Eine Novität ist die Phantasie ja längst nicht mehr; jedenfalls aber durften die Hörer für die außerordentlich beredte Art, in der sie Fritz Steinbach mit dem Orchesterstück bekannt machte, sehr dankbar sein. Leo Weiners f-moll Serenade für kleines Orchester erwies sich mehr äußerlich gefällig und von klarer Anschaulichkeit, als durch den Gedankengehalt interessierend, während Iwan Knorrs „Marienlegende“ für Soli, Chor und Orchester, der wohl mehr Eignung für die Kirche als für den Rahmen großer Konzerte innewohnt, zu wenig Inspiration und Originalität aufweist, als daß dem sehr kunstgerecht und formell vornehm gearbeiteten Werke sonderlicher Wert für die einschlägige Literatur zuzuschreiben wäre. Orchester und Chor sicherten unter Steinbachs hingebend fürsorglicher Leitung der „Marienlegende“ jede mögliche Chance. Im Solistenquartett stand als Vertreterin der Mezzosopranpartie Elena Gerhardt aus Leipzig hoch über ihren Partnern. Sinigaglia's A-dur Konzert für Violine mit Orchester, bei dem gleichfalls die sehr gediegene Gestaltungsweise die Phantasie erheblich überragt, indem es uns als sehr schätzenswertes Kompositionstechnikerstück nicht viel Neues zu sagen hat, enthält eine wenig dankbare, aber recht schwierige Solopartie. Diese spielte Bram Eldering, virtuos unfehlbar, mit wärmster Empfindung und durchaus im großen Stil. Elena Gerhardt, die auch mit der Arie der „Bezähmten“ Treffliches geboten hatte, feierte einen förmlichen Triumph mit ihrem stimmlich reizvollen und aufs feinste ausgearbeiteten Vortrage Hugo Wolfscher Sopranlieder, bei denen am Ibach-Flügel August von Othegraven stimmungsgetreu sekundierte. — Beim vierten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts erfuhren das Beethovensche G-dur Quartett, dann das Schubertsche Es-dur Trio und ein Klavierquintett fis-moll von E. Sträßer (Köln), eine sehr interessante, im ersten Satz ungleich wertvollere Arbeit als in den beiden späteren Teilen, unter pianistischer Mitwirkung von C. Friedberg eine geradezu meisterlich abgeklärte Wiedergabe. — In der Musikalischen Gesellschaft konnte die Cellistin Eugenie Stoltz (Berlin) sich warmer Aufnahme erfreuen, während die Sopranistin Nelly Schroedter von Födransperg (Karlsruhe) ihr Erscheinen an dieser Stelle nicht recht zu motivieren vermochte. — Dem Geburtstage Beethovens Rechnung tragend, brachte im fünften Gürzenich-Konzert Fritz Steinbach die Missa solemnis und die Eroika zur Aufführung und erzielte damit, zumal da sich auch das Orchester vortrefflich hielt, sehr schönen Erfolg. Im Soloquartett der Messe wirkten Jeannette Grumbacher-de Jong und der Tenorist Hermann Jadlowker von Karlsruhe ausgezeichnet, ferner sehr korrekt, aber etwas trocken in der ganzen Darbietung Maria Philippi und als Bassist mehr gediegen als hervorragend Alfred Stephani

von der Darmstädter Oper. Bram Eldering's edle Kunst zeigte die klassischen Reize des großen Violinsolos in prächtigster Beleuchtung.
Paul Hiller

LEIPZIG: In die Zeit vom 27. November bis zum 13. Dezember fielen allein drei Gewandhaus-Konzerte: das siebente, das, abgesehen von der mitwirkenden hochtalentierten, tonsüßen jungen Geigerin Stefi Geyer, ganz auf die Persönlichkeit Siegmund von Hauseggers gestellt war, der übrigens weder als Dirigent (Ouvertüren zu „Coriolan" und „Der Freischütz") noch als Komponist (Wiederholung der bereits 1901 aufgeführten „Barbarossa"-Symphonie) hochgespannten Erwartungen ganz entsprechen konnte, — das achte, in dem Jean Sibelius mit seiner bröcklig-rhapsodischen e-moll Symphonie nicht gerade glücklich dem Gewandhauspublikum vorgestellt wurde und zwischen ansprechenden Reproduktionen der d-moll Serenade von Volkmann (Violoncello-Solo: Max Kiesling) und des „Carnaval romain" von Berlioz die kraftvoll hochstimmige Koloratursängerin Margarete Siems im Vortrage Thomas'scher und Félicien David'scher Opernarien exzellierte, — und das neunte, das mit einer wirksamen Novität, dem in seiner Schlußabrundung unverständlichen, sonst aber edel und sinnig anmutenden symphonischen Prologe „Der Tor und der Tod" von August Reuß eingeleitet und mit einer vortrefflichen Reproduktion der Beethovenschen Siebenten ausgeleitet wurde, und dazwischen Vorträge der bereits etwas zeitverfallenen großen Gesangskünstlerin Camilla Landi (unter anderem zwei stimmungsreich schöne orchesterbegleitete Gesänge aus Edward Elgar's „Seebildern" op. 37) und Chopin's f-moll Klavierkonzert in ungemein klangzarter und poetischer Ausführung durch Joseph Pembaur jr. brachte. — In dem von Carl Schroeder geleiteten zweiten Orchester-Kammerkonzert gab es erst in Bearbeitungen des Dirigenten eine liebenswürdige D-dur Symphonie für Streichinstrumente und zwei Hörner von Leopold Mozart, das grandiose vierte „Brandenburgische Konzert" von Bach und die allzu spielerische Streichorchestersuite „Echo" von Haydn, im zweiten Teil aber unter etwas unbeholfener Leitung des Komponisten die gesund-kernige, vornehmlich mit den zwei Sätzen: „Divertimento in forma di Fuga" und „Intermezzo" fesselnde Serenade op. 14 für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles, der tags zuvor in einer vom Musikverleger Daniel Rahter veranstalteten, sonst ziemlich belanglosen „Musik-Ausstellung" mit seinen von Anna Kaempfert wirksam vorgetragenen chinesischen Liebesliedern „Aus dem Schi-King", op. 15 lebhaft interessiert hatte. — Dagegen hat Max Vogrich auch mit einem zweiten Konzerte zu keiner günstigeren Meinung über sein Kompositionstalent bekehren können. — Dem Sevčik-Quartett, das an seinem zweiten Abend ein vornehmlich im Böhmisch-Regerischen ersten Satze wirksames D-dur Quartett von Ladislaw Prokop, Schumanns a-moll Quartett und dazwischen mit Arthur Reinhold am Flügel das in den Ecksätzen kraftvolle f-moll Quintett op. 95 von Wilhelm Berger warmblütig schön vorgetragen hatte, folgte das St. Petersburger Streichquartett mit kühleren, aber vornehm klangschönen Reproduktionen der Quartette in G-dur von Mozart und in e-moll von Beethoven und eines für hier neuen, tüchtig gearbeiteten und in den letzten drei Sätzen lebhaft ansprechenden b-moll Quartetts op. 4 von Sergei Tanejew. — Willy Burmester enthusiasmierte mit dem d-moll Konzert von Wieniawski, klassischen Tanzstücken und dem „Hexentanz", überließ aber einigen Beifall auch seinem tüchtigen Konzertpartner Willy Klasen, und nach Burmester erschienen als Geigende noch der kraftvoll-frische Florizel von Reuter, dem voller Erfolg beschieden war, der gediegene Ossip Schnirlin, der jedoch infolge starken Indisponiertseins die Lorbeeren des Abends dem vortrefflichen jungen Violoncellisten Fritz Becker lassen mußte, die durch reine, kraftvolle Tongebung und nahezu vollendete Virtuosität imponierende Auer-Schülerin Kathleen Parlow, die bei größerer Temperamentsentfaltung bald alle anderen Geigerinnen ausstechen dürfte, und der entschieden bedeutende, aber leider immer noch allzu nervöse amerikanische Violinist Theodor Spiering. — Auch im Klavierspiel traten neben dem seine Künstlerschaft durch allerhand Exzentrizitäten trübenden Josef Weiß einige junge Damen als ganz bedeutende, sehr beachtenswerte Talente hervor, so Paula Hegner, die sich erfolgreich an Klavierkonzerten von Mozart und Schumann versuchen konnte, Johanna Thamm, der zur großen Klavierspielerin nur noch die rechte Fülle des Geistes und des Gemütes fehlt, Hedwig Marx-Kirsch, die man eine feinsinnige Klavierpoetin heißen könnte, und Martha Schaarschmidt, die mit dem Kopfe und mit dem rechten Fuße noch nicht ganz so geschickt operiert, wie mit den Händen. — Als ein schönes, für Koloratur disponiertes, aber unterhalb der Kopfstimme noch ausbildungsbedürftiges Gesangstalent hat sich Dora Moran vornehmlich mit dem Vortrage der „Lucia"-Wahnsinnsszene erweisen können, während die stimmbegabte Frida Venus ihren Pseudoalt in einen Sopran umzubilden haben dürfte, und Robert Spörry, der sich als Mitwirkender in anderen Konzerten und als alleiniger Vorführer eines Gesänge nach Goetheschen Dichtungen umfassenden dritten Schubert-Abends vernehmen ließ, seinem bereits sehr strapazierten Organ entschieden zuviel zumutete. Elena Gerhardt ersang sich auch als Mitwirkende an einem Klavierabend vielen wohlverdienten Beifall. In alter Freudigkeit umschwärmte das Publikum den liebenswürdigen schwedischen Lautenbarden Sven Scholander. Ein großer künstlerischer Erfolg war der vortrefflichen Hamburger Altistin Ottilie Metzger-Froitzheim beschieden, die ernste und heitere Gesänge von Schubert, Brahms und Wolf mit reifer Meisterschaft und vollster Ausdruckslebendigkeit vortrug und dazwischen noch wirksame Propaganda für einige stimmungsreiche Lieder von Fritz Fleck („Die Mutter", „Abseits" und „Lüge") machte. — Gleich mit ihrem ersten Konzert hatte Kathleen Parlow, wie oben erwähnt, gesiegt; ihr zweites Auftreten aber, bei dem sie Violinkonzerte von Glazounow und Wieniawski, das Perpetuum mobile von Paganini und zwei Kantilenenstücke spielte,

mußte zu vollem Triumphe ihrer makellos-schönen Kunst führen. — Lilly Hadenfeldt, die einen eigenen Liederabend veranstaltete, hat bezüglich der Gesangstechnik und der Vortragskunst nur bescheidenen Ansprüchen genügen können, wogegen der am gleichen Abend konzertierende Archángelsky-Chor aus Petersburg Ohr und Seele der Hörenden gleichsam in ein Reich der Vollkommenheit und Verklärung entrückte. So übermenschlich schön, mit so absolut-reiner Intonation und so wunderbar weichem Tonansetzen, wie der ungefähr vierzig Stimmen starke russische Kirchenchor unter der äußerst ruhevollen Führung seines Begründers und Leiters Alexander Andréjewitsch Archángelsky Messensätze, Motetten und Psalmen von Palestrina, Bach, Mendelssohn und Gounod sowie weltliche a cappella-Gesänge neuerer russischer Komponisten zum Vortrag brachte, habe wenigstens ich noch nie zuvor ein Chor-Ensemble singen gehört. — Nach viertägiger Landestrauer, während der einzig die Thomaner unter Gustav Schreck mit einer als Trauer-Motette geltenden, ergreifend-schönen Aufführung von Joseph Rheinbergers edlem a cappella-Requiem op. 84 an die Öffentlichkeit treten konnten, hub mit dem zehnten Gewandhauskonzert und dem am gleichen Abend stattfindenden fünften Philharmonischen Konzert noch ein kurzes vorweihnachtliches Musizieren an. Der Gewandhausabend galt, abgesehen von dem als Schlußstück weihevoll dargebotenen „Parsifal"-Vorspiele, der herzlichen Ehrung zweier lebenden Meister, die persönlich zur Stelle gekommen waren: Felix Draeseke, der als Schöpfer der von Nikisch und dem Gewandhausorchester vortrefflich vorgeführten Symphonia tragica gefeiert wurde, und Enrico Bossi, der in Bachs C-dur Toccata, Adagio und Fuge sich als gewaltiger Orgelspieler bewähren und auch bei der Wiedergabe seines eigenen, etwas kunterbunten, effektvoll-äußerlichen Orgelkonzertes op. 100 in a-moll mehr als Interpret denn als Autor des Werkes interessieren konnte. Hans Winderstein bot als fünftes Philharmonisches Konzert einen vornehm angelegten und mit Unterstützung des sich am G-dur Konzert bewährenden Pianisten Fréderic Lamond und des die Bernayssche verbindende Egmont-Dichtung sprechenden Weimarischen Hofschauspielers Carl Grube und der die Klärchen-Lieder wirksam vortragenden Weimarischen Hofopernsängerin Paula Ucko tüchtig durchgeführten Beethovenabend, an dem außer dem genannten Konzert und der vollständigen Egmont-Musik noch die D-dur Symphonie und die Klavierstücke Andante favori und Rondo a capriccio erklangen. — Die Wiener Pianistin Lily von Márkus spielte kleinere Kompositionen von Schumann, Chopin und Schubert-Tausig recht hübsch, konnte aber mit aller ihrer respektablen Geläufigkeit und Bravour Bach, Händel und auch Liszt im Geistigen und im Klanglichen noch nicht ganz gerecht werden. — Begeisternd wirkten die Böhmen mit prächtigen Reproduktionen des C-dur Streichquartettes von Dvořák und des a-moll Quartettes von Schumann, zwischen denen Susanne Dessoir mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncello drei von Beethovens schottisch-walisischen Liedern sehr anmutreich vortrug und vier wenig modernen, aber sehr liebenswürdig-musikalischen „Jungbrunnen"-Liedern des am Flügel mitwirkenden Komponisten Robert Kahn erfolgreich den Weg in die Öffentlichkeit bahnte. — Karl Straube und der Bach-Verein führten mit einer Thomaskirchen-Aufführung der ersten drei Kantaten aus dem „Weihnachts-Oratorium", denen übrigens noch der außerordentlich schöne Einleitungschor mit Baßsolo aus der unbekannteren Kantate „Unser Mund sei voll Lachens" eingefügt war, ganz unmittelbar an das Christfest heran, und obgleich von den Gesangssolisten Doris Walden, Agnes Leydhecker, George A. Walter und Franz Fitzau eigentlich nur die beiden Herren eindringlich wirkten, und obgleich aus der ganz im Sinne Bachs besetzten Instrumentalbegleitung manche unreine, hohe Trompetentöne hervorgellten, die keine historische Erwägung erträglich macht, hat man sich doch an der pietätvoll stilgerechten Gesamtaufführung und speziell an den durch den Bach-Vereinschor vorzüglich ausgeführten Chorsätzen neuerdings viele künstlerische Weihnachtsfreude gewinnen können.

Arthur Smolian

LONDON: Über einen Mangel an Konzerten in den November- und Dezembertagen bis zur Schwelle der Weihnachten haben wir uns nicht zu beklagen, weit eher über die Fülle, und bezeichnend für die Musikliebe der Londoner ist es, daß die Konzerte, auf deren Programm Namen von gutem Klang erscheinen, stets ein zahlreiches und dankbares Publikum finden. Unter den alten Bekannten befand sich der nun für die Konzerte des Queens Hall Orchesters gewonnene Eugène Ysaye, der mit Enthusiasmus begrüßt wurde. Bei seinem ersten Wiederauftreten spielte er außer dem Mozartschen Violinkonzert (No. 3) und dem Beethovenschen in D-dur ein Konzert von Emanuel Moor, das nichts von der Nationalität des ungarischen Komponisten verriet und nur durch das virtuose Spiel Ysaye's interessant war. — Adelina Patti gab auch wieder einmal ein „Abschiedskonzert" in der Albert Halle, und neben ihr strahlte in drei Konzerten im Covent Garden Theater der neue „Stern" Luisa Tetrazzini, die zu enthusiastischen Kundgebungen führten, wie man sie in London nur selten gesehen hat, und dabei auch zu einer Agiotage, die gleichfalls, zum Entzücken der Billettverkäufer, eine unerhörte Höhe erreichte. — Vor einigen Tagen machte Efrem Zimbalist sein Debut in der Queens Hall, in dem er den ihm von Berlin vorangegangenen Ruf vollauf bestätigte und einen Erfolg erzielte, der ihn mit einen Schlage in den Vordergrund der Violinvirtuosen unserer Tage stellt. — Musikliebe hat man den Londonern immer zugestanden. Jetzt wird man ihnen aber auch Musikverständnis zugestehen müssen, und die moderne und modernste Musik hat hier ein neues Heim gefunden. Das erste der von Fritz Cassirer veranstalteten Konzerte, das der modernen Musik galt, fand daher einen wohlvorbereiteten Boden und hatte unter seiner vortrefflichen Leitung und bei den ausgezeichneten Leistungen des „Neuen Symphonie-Orchesters" einen durchschlagenden Erfolg.

Cassirer führte auch Frederick Delius mit seiner „Appalachia" bei seinen Landsleuten ein, und was man sonst auch von dieser Komposition halten mag, so wurde sie doch von dem Publikum mit der größten Begeisterung aufgenommen. Wieviel von dem Beifall aber auf das Verdienst der Komposition und wieviel auf das Verdienst, in Yorkshire geboren zu sein, entfällt, mag dahingestellt bleiben. Eine andere Novität für London war die Tanzmusik aus „Salome", die gleichfalls enthusiastisch aufgenommen wurde. Das Konzert schloß mit dem „Heldenleben", das dem Dirigenten viele Hervorrufe eintrug.

A. Z.

MAGDEBURG: Die diesjährige Konzertsaison hat etwas zahmer als früher eingesetzt. Bekannte Werke und bekannte Solisten. In den Stadttheaterkonzerten Amy Castles und die erfolgreicheren Edouard Risler und Adrienne Kraus-Osborne. — Im Kaufmännischen Verein Max Pauer und Hans Vaterhaus. Sonst noch bekannte einheimische Kräfte in eigenen Konzerten; Ansorge, der auf unbestrittener Höhe war, Sarasate, Sauer usw. — Der Brandtsche Gesangverein hatte wieder zum „Gustav Adolf" Bruchs gegriffen. — Der Reblingsche Kirchengesangverein (Fritz Kauffmann) hat schon zwei gelungene Aufführungen hinter sich: Bruchs „Glocke" und einen wertvolleren Abend: das deutsche Requiem von Brahms. Für Aufführungen des sublimen Werkes sei die hiesige Sopranistin Anna Jungren empfohlen, die mit der Ausführung ihres Solos allen Anforderungen des Werkes entsprach.

Max Hasse

MAINZ: Das Konzertleben unserer Stadt konzentriert sich in dieser Saison mehr als je auf die Abonnementskonzerte der Städtischen Kapelle unter Emil Steinbach. An Orchesternovitäten brachten sie bis jetzt die Mirjam-Symphonie von Gernsheim, die Weinersche f-moll Serenade für kleines Orchester, und Bossi's „Intermezzi Goldoniani" für Streichorchester. Den günstigsten Eindruck machte entschieden das letztgenannte Werk, wenngleich ihm außer der glatten Faktur und einer Reihe hübscher Klangeffekte keine besonderen Vorzüge nachzurühmen sind. — Emil Sauret spielte das hier bisher noch unbekannte Violinkonzert von Busoni (eine Jugendarbeit des Komponisten), Konzertmeister Kolkmeyer aus Bremen erwarb sich mit dem D-dur Konzert von Brahms ehrende Anerkennung. — Besonders freudig begrüßt wurde das Auftreten von Frida Kwast-Hodapp, die Graf Hochbergs c-moll Konzert mit großem Schwung und bekannter technischer Sicherheit vortrug, mit ihm jedoch einen nur sehr bescheidenen Erfolg zu erringen vermochte. Den vokalen Teil der Konzerte bestritten, und zwar mit vielem Glück, Amy Castles und Hofopernsänger Jadlowker aus Karlsruhe. — Erwähnenswert ist sonst nur noch ein Liederabend Messchaert's und eine Quartett-Soirée der Böhmen.

Fritz Keiser

MANNHEIM: Die beiden letzten Akademiekonzerte (das dritte und vierte) brachten unter Kutzschbachs tüchtiger Leitung Schumanns Vierte und Bruckners Neunte Symphonie, letztere in besonders vorzüglicher Darbietung, dazu eine Serenade Volkmanns und die Frühlings-Ouvertüre von Goetz. Der kleine Pepito Arriola spielte Beethovens Klavierkonzert in c-moll und enttäuschte sehr. Das Kind ist ohne Zweifel ganz ungewöhnlich beanlagt, wird aber mit Unrecht jetzt schon auf das Podium geschleppt, weil ihm für Beethoven noch so ziemlich alles fehlt; auch der zugegebene Chopinsche Walzer war sehr kindlich in seiner Physiognomie. — Mit Schuberts großer C-dur Symphonie, mit der „Romantischen" Bruckners und Kloses „Elfenreigen", einem fein instrumentierten, sprudelnd neckischen Orchesterstückchen, erfreuten Schneevoigt und sein Kaimorchester, ebenso Senius als kunstgeübter und stimmlich reich begabter Sänger. — Der Philharmonische Verein vermittelte die höchst interessante und erfreuliche Bekanntschaft mit Maria Labia, die entzückend sang. Auch der Pariser Pianist Pierret errang vielen Beifall; bis jetzt zeigt das Spiel noch mehr Temperament als Poesie. — Zwei hiesige Künstlerinnen erspielten sich am Flügel jubelnde Anerkennung: Hedwig Marx-Kirsch, mit dem romantischen Konzert von Goetz, und die jugendliche Marie Kaufmann. — Der Musikverein brachte unter Kutzschbachs Leitung und mit den Solisten Rückbeil-Hiller, Jadlowker und Fenten Haydn's „Schöpfung" so vorzüglich zur Aufführung, daß sie an Weihnachten zu volkstümlichen Eintrittspreisen wiederholt werden mußte. – Der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen bot anläßlich seines zwanzigjährigen Bestehens etwa drei bis vier Tausend Zuhörern ein sehr gelungenes Festkonzert, dessen Glanzpunkt der musterhafte Vortrag von Wagners „Liebesmahl der Apostel" bildete. Der ungefähr 250 Stimmen zählende Chor leistete unter C. Weidt ganz Vortreffliches. Als Novitäten wurden Hegars „Walpurga" und Hugo Kauns „Vale carissima" erfolgreich eingeführt. Von Mangel an Stilgefühl zeugte die Anlage der Vortragsfolge. Zwischen die Kunstgesänge des Chors streute Mary Münchhoff eine Anzahl Volkslieder, die wohl mehr mit Rücksicht auf die stimmliche Verfassung der Sängerin als auf die Stilreinheit des Programms ausgewählt erschienen. — Außer dem einheimischen Quartett Schuster ließ sich das Petersburger Streichquartett mit Schumann, Tanejew und Tschaikowsky hören und bewundern.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Die erste Hälfte der Konzertsaison naht schon ihrem Ende und damit auch der erste Teil unserer verschiedenen Abonnementskonzerte. So liegen nun auch bereits sechs von den zwölf Kaimkonzerten hinter uns. Sie waren in ihrem Ertrag nicht durchweg gleichwertig. Georg Schnéevoigt ist ein Dirigent von hervorragenden Qualitäten, dem es aber nicht gelingt, stets auf gleicher Höhe zu bleiben und auch Werke vollendet zu interpretieren, die seiner Natur nicht gerade absolut liegen. So vergreift er sich in Einzelheiten manchmal recht sehr; andererseits jedoch kommt bei seinem starken Temperament höchst selten etwas wirklich uninteressant heraus. An Novitäten gab es „Variationen über ein lustiges Thema" von Georg Schumann; „Elfenreigen" von Klose; „Frühling", Tondichtung für großes Orchester von Paul Scheinpflug; „Das klagende Lied", Melodram von Gustav Lewin; „Graf

Walther und die Waldfrau", Melodram von Alexander Ritter, für Orchester gesetzt von Siegmund von Hausegger und die „Serenade für elf Soloinstrumente" op. 14 von Bernhard Sekles. Schumanns Variationen sind teilweise, auch in der Verwendung der Holzbläser, recht witzig und geschickt gemacht; höhere Ansprüche daran zu stellen würde vergeblich sein. Dagegen ist Kloses „Elfenreigen" voll liebenswürdiger melodischer Gedanken und ungemein feinsinnig instrumentiert. Scheinpflugs „Kampf- und Lebenslied" hat mir schon beim Dresdener Tonkünstlerfest den denkbar ungünstigsten Eindruck gemacht. Die innere Unehrlichkeit dieser Musik, die kolossale Prätention in den Mitteln, der nicht das geringste Gegengewicht im Wert der thematischen Erfindung gegeben ist, lassen dieses stark mit Straußschen Zügen versetzte Opus äußerst unsympathisch erscheinen. Die gleichfalls in Dresden schon aufgeführte Seklessche „Serenade" (die übrigens Sekles hier mit, wenn auch schwacher, Orchesterbesetzung des Streichquintetts dirigierte!) ist erfindungsreicher und viel, viel harmloser und ehrlicher, offenbart auch eminenten Klangsinn, fällt aber stellenweise in recht italienische Trivialität und, vor allem in den späteren Teilen, in, allerdings geschickt verhüllte, harmonische und thematische Sterilität. Die beiden Melodramen, von denen das Rittersche in seiner Art sehr wertvoll ist, wurden von Possart mit alter Meisterschaft gesprochen. Von den weiteren Solisten wäre der Pariser Geiger Jacques Thibaud zu nennen, der nicht nur mit glänzender Technik, sondern auch mit idealer Klangschönheit Saint-Saëns' Violinkonzert in h-moll spielte. Ebenso zeichnete sich der jugendliche Florizel v. Reuter aus; sein kräftiger, stark sinnlicher Ton und sein temperamentvoller Vortrag kamen in Bruchs „Schottischer Phantasie" gut zur Geltung. Besser als die Sängerin Amy Castles präsentierte sich die Pianistin Germaine Schnitzer in Grieg's a-moll Konzert mit feinausgefeilter Technik und ansprechendem Vortrag. Auch ein Wunderkind durfte nicht fehlen, der neunjährige Pepito Arriola aus Madrid, der sich nichts geringeres als Beethovens c-moll Klavierkonzert zur Aufgabe gestellt hatte; er löste sie, den Umständen angemessen, leidlich; gänzlich farb- und kraftlos kam ein als Zugabe gebrachter Chopinwalzer heraus. — Um mit etwas Erfreulicherem fortzufahren, sei der beiden Meistersänger Felix von Kraus und Johannes Messchaert gedacht, die mit ihrer vollendeten Gesangskunst und durchaus verschiedenen Vortragsmitteln gleich gewaltigen Erfolg errangen. — Und als gute Tat möchte ich eine Aufführung des Lisztschen Requiem für Männerstimmen, mit Orgelbegleitung und Bläsern, erwähnen. Zwar das selten gehörte Werk selbst vermochte mich nicht von seiner Bedeutung zu überzeugen. Das ewige Stocken, Absetzen und Wiederansetzen in den Stimmen vernichtet jeden einheitlichen Fluß, die Kontrapunktik läßt zu wünschen übrig, und wirklich großempfundene Stellen wie im „Libera" sind selten. Desto mehr Lob verdient die von Kapellmeister Fritz Cortolezis außerordentlich fein ausgearbeitete Aufführung durch den Lehrergesangvereinschor. — — Nun wird der Überblick wieder leichter und das Schlimmste an Konzertüberproduktion scheint überstanden. Eine Sonderstellung nehmen neben unseren anderen großen Abonnementskonzerten die sechs des verstärkten Kaim-Orchesters unter Hans Pfitzners Leitung ein, von denen nunmehr die erste Hälfte erledigt ist. Pfitzner hat sich dabei als Dirigent gezeigt, der auf dem Instrument Orchester ungemein Interessantes zu sagen weiß, dem aber noch ein und das andere Mal die handwerkliche Routine abgeht, um seine besten Intentionen ganz und restlos zum Klingen zu bringen. Ein wirklich glänzendes und fesselndes Programm wies das erste Konzert, ein „Romantischer Abend", auf: als Hauptstücke die Ouvertüre und eine Arie der Bertalda aus E. Th. A. Hoffmanns Zauberoper „Undine", deren Klavierauszug Pfitzner ja herausgegeben hat. Die Ouvertüre überraschte durch ihre ausgezeichnete, ganz auf die Zukunft (Weber) weisende Instrumentation, die etwas schablonistische Arie vor allem durch das Akkompagnatorezitativ zu Anfang mit seiner charakteristischen Deklamation und Orchesterbegleitung. Die Vorbilder: Beethoven, Gluck, Mozart sind nicht zu verkennen; eine Wiedergewinnung des Werkes fürs Theater wäre trotzdem äußerst wünschenswert. Aus dem ersten Abonnementskonzert, einem Beethovenabend mit einer nicht überall völlig einwandfreien Wiedergabe der Sechsten und Achten, wäre die Art, wie Lamond das G-dur Klavierkonzert meisterte, rühmend hervorzuheben. Beim Romantischen Abend, der noch Marschner, Weber und Schumann brachte, wirkten Emilie Herzog und Leopold Demuth mit, jene indisponiert, dieser in der Stimmentfaltung ebenfalls sehr zurückhaltend. — Zweier guter Klavierabende möchte ich noch nachträglich gedenken, des einen von Walter Braunfels, der sein Programm sehr musikalisch anfaßte, und eines anderen von dem talentierten Alfredo Oswald. — Die Dirigentenverhältnisse bei den im Durchschnitt sehr guten Volks-Symphoniekonzerten scheinen dieses Jahr nicht recht konsolidiert zu sein. Neben den beiden prächtigen Hauptleitern, Dr. Walter Courvoisier und Ernst Boehe, die oft sehr Genußreiches boten (die leider unheimlich angewachsene Zahl dieser Abende gestattet nicht mehr über Einzelheiten zu referieren), fungierte als trefflicher Routinier Alonso Cor de Las. Das letzte Konzert mußte nun wegen eingetretener Zwistigkeiten Max Schillings übernehmen; er bewährte in seinem Symphonischen Prolog zu Sophokles' „König Ödipus" und der Phantastischen Symphonie von Berlioz wieder einmal seine ganz eminenten Dirigentenqualitäten, die er nun in Stuttgart frei wird entfalten können. — Begründet freundlichen Empfang fanden hier das Nora Clench-Quartett, das sich eines eigenartigen Debussy sehr geschickt annahm, und das Leipziger Gewandhaus-Quartett, das merkwürdigerweise zum ersten Male bei uns seine bekannten Vorzüge zeigte. — Liederabende der Altistin Metzger-Froitzheim, ferner von Lula Mysz-Gmeiner und Hedwig Schmitz-Schweicker konnten nur früher schon des öfteren festgestellte günstige Urteile bestätigen. Die Kontra-Altistin Francis Tiecke verfügt über recht annehmbare Stimmmittel, wenn auch die ein wenig prätentiöse

Bezeichnung Kontra-Alt etwas weit geht; ihre Art des Vortrages ist sympathisch, müßte jedoch noch belebter und reicher nuanciert werden. — Ein junger Geiger, Fr. Porges, weckte mit einem eigenen Abend manche Hoffnungen, enttäuschte sie aber wieder in einem von Franz Bergen (Tenor) unter seiner und der Mitwirkung von Frau Möhl-Knabl (Sopran), Frl. Rheinfeld (Alt), Herbert Meyer (Baß), August Schmid-Lindner (Klavier) und Margarete Quidde (Cello) gegebenen Beethovenabend, der einen auserlesenen Genuß vermittelte: eine große Anzahl der schottischen, irischen, wallisischen usw. Volkslieder für eine und mehrere Singstimmen mit Triobegleitung von Beethoven. Wie köstlich berührt uns diese natürlichste Musik! Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Es ist nicht zu leugnen, daß die vier Millionen New Yorker sich mehr für Oper als für Konzerte interessieren. Dennoch werden wir neben den vielen Virtuosenkonzerten nicht weniger als 150 Orchesterkonzerte haben. Den Anfang machte Dr. Muck mit seinem Bostoner Orchester; er brachte uns die erste hiesige Aufführung der Neunten Brucknerschen Symphonie, die aber viel weniger Anklang fand als die von Muck im letzten Jahre dirigierte Siebente. Safonoff gab uns im ersten Philharmonischen Konzert die Vierte Symphonie von Tschaikowsky, die er ganz unvergleichlich à la Russe interpretiert. Grieg war durch seine erste „Peer Gynt"-Suite vertreten. Vielleicht in keiner anderen Stadt der Welt wird Grieg mehr geliebt als hier; jedes unserer Orchester, mit Ausnahme des „Russian", das nur russische Musik spielt, hat den verstorbenen Norweger mit einer oder zwei Nummern geehrt; unter anderen Walter Damrosch, der dieses Jahr mit seinem neuen Symphony-Orchestra nicht weniger als 28 Konzerte gibt. In seinem letzten gastierte als Dirigent der Engländer Edward Gerwan, der seine eigene „Welsh Rhapsody" zum besten gab. Die Russen, unter Altschuler, spielten Glazounow's Achte Symphonie, ganz frisch von der Presse. Sie taugt nicht viel. — Unter den Virtuosen steht obenan Paderewski, dessen Konzerte immer eine Woche voraus ausverkauft sind. Er bringt diesmal neben seiner eigenen Sonate die große Sonate von Liszt. Als Liszt- sowie als Chopinspieler bleibt er unvergleichlich. Josef Hofmann und Mark Hambourg haben wir auch gehört, und von Violinisten Jan Kubelik und Fritz Kreisler. — — Paderewski ist der Held unserer Konzertsaison. Als er vor einigen Wochen hier landete, sagte er einem Reporter, er würde diesmal als Missionar auftreten, mit der Liszt-Sonate. Er tat es auch und gewann für dies Werk viele neue Bewunderer. Im selben Konzert spielte er eine eigene Sonate, eine mit dem Lisztschen Werke verwandte Komposition von horrender Schwierigkeit, die viele geistreiche Details enthält. Paderewski funktioniert auch als Missionar für — Mendelssohn! Ja, er spielt mit Vorliebe die „Lieder ohne Worte", und so poesievoll, daß Hunderte, die diese Werke für abgetan hielten, sie wieder hervorholen und von neuem genießen lernen. Das ist auch eine Tat! — Außer Paderewski haben Josef Hofmann, Pachmann, Hambourg und Buhlig öfters konzertiert; von Violinisten nur Kreisler. — Kammermusik haben wir viel weniger als sonst. Das Kneisel-Quartett, dessen Existenz im Frühjahr gefährdet schien, weil Kneisel geneigt war, die Dirigentenstelle des Philadelphia-Orchesters anzunehmen, ist uns glücklich erhalten geblieben. — Von Orchesternovitäten sind vier zu verzeichnen: Glazounow's Achte Symphonie, Boehe's „Taormina", Reznicek's Symphonische Suite (Adagio und Scherzo) und ein „Hymenaen" von Leopold Damrosch — darunter nichts von besonderer Bedeutung. Das letztgenannte Werk war die erste Nummer eines von Walter Damrosch gegebenen „Familienkonzertes"; die anderen Nummern waren Strauß' „Sinfonia Domestica" und Wagners „Siegfried-Idyll". — Das Chorwerk „Vita Nuova" von Wolf-Ferrari wurde von der Oratorio Society gegeben, ist aber, unter Frank Damrosch, so schlecht aufgeführt worden, daß man über seinen Wert im Zweifel bleiben mußte. Henry T. Finck

NÜRNBERG: Raoul v. Koszalski hat vier Klavierabende gegeben: im musikspröden Nürnberg ein unerhörtes Ereignis. Er ist Spezialist für das Zarte, Lyrische, Neckische, und da er fast immer in seinen Programmen die Grenzen seines pianistischen Könnens und musikalischen Empfindens wahrt, so befriedigt sein Vortrag selbst hohe Ansprüche. Der Gegenpol seiner etwas weichlich-weiblichen Art ist Lamond, der besonders in den Händelvariationen von Brahms die ganze, etwas herbe Größe seiner Kunst empfinden ließ. Er war Gast des A. Volckschen Privatmusikvereins, der mit Hilfe der Brüsseler ebenfalls einen echten künstlerischen Triumph erzielte. — Im ersten Konzert des Philharmonischen Vereins konnte man die Freude haben zu beobachten, wie unser tüchtiges Bruchsches Orchester unter dem Stabe Felix Mottls ganz Hervorragendes leistete, während im zweiten Wilhelm Bruch selbst mit Sibelius' Musik zu „Pelleas und Melisande" eine moderne und eindringliche Dirigentenleistung bot. Solist an diesem Abend war der junge Fritz Hirt, der durch den verinnerlichten und ganz hervorragenden Vortrag von Brahms' Violinkonzert alle Kenner einfach hinriß. — Der Lehrergesangverein unter der ruhigen Leitung Carl Nüzels sang wie immer sicher, musikalisch und wohlklingend. — Und das Wagnis, das der Verein für klassischen Chorgesang unter Dorners Stab mit Bachs nur für ein geschultes Publikum auf die Dauer genußreichem Weihnachtsoratorium wagte, ist dank der guten Chorleistung geglückt. Von den Solisten befriedigte voll George A. Walter, der Intelligenz mit Temperament vereint und seinen Rezitativen den wahren deklamatorischen Rhythmus zu verleihen versteht. Martha Stapelfeldt (Alt) war noch gut, während Olga Klupp-Fischer und E. Liepe stimmlich weniger befriedigten. Dr. Flatau

PARIS: Ein sehr glückliches Debut als Konzertleiter machte in Paris der Holländer Willem Mengelberg. Er vertrat am 3. November den in Rußland gastierenden Colonne im Konzerte des Chatelet. Es gelang ihm zum erstenmal, die von der Pariser Kritik immer scharf ab-

gelehnte und vom Publikum kühl aufgenommene Pathetische Symphonie Tschaikowsky's so darzubieten, daß sie steigenden Beifall fand, und die Kritik ihre Vorwürfe diesmal auf den etwas vulgären Marsch beschränkte. Auch Strauß' „Heldenleben" erwies sich unter seiner Leitung dankbarer als je. Die früheren Vorbehalte wegen des ausgedehnten Geigensolos wurden zwar von der Kritik wieder gemacht, aber man gab zu, daß Firmin Touche unter Mengelberg's Leitung mehr aus diesem Solo herausgeholt habe als früher. Unglücklich war Mengelberg bloß mit der Einführung von zwei orchestrierten Melodieen seines Landsmannes Diepenbrock, denn dieser hat dem „König von Thule" keine neue Seite abgewonnen, und „Recueillement" von Baudelaire hat Debussy vor ihm kongenialer in Töne gesetzt. Im Konzert des 10. November hat sich Colonne durch Pierné vertreten lassen, der die einzige Symphonie von César Franck zu vollem Gelingen brachte, und auch die unerhörten Kühnheiten des Tanzes der Salome aus dem Musikdrama von Richard Strauß mit Erfolg in den Konzertsaal übertrug. Eine recht unnötige Neuheit war dagegen die Kantate „Selma", mit der der junge Le Boucher im Sommer seinen Rompreis erwarb. Solche akademische Schulübungen gehören nicht vor das große Publikum. Am 17. November trat Colonne wieder ins Amt. Der deutsche Heldentenor Burgstaller sang mit größtem Erfolg die Gralserzählung, die Schmiedelieder und den Sterbegesang Siegfrieds. Als Liedersänger war er dagegen nicht so glücklich. Im letzten Augenblick verzichtete er auf Hugo Wolf, der auf dem Programm stand, und ersetzte ihn durch Schumanns „Ich grolle nicht", weil hier das Da Capo mathematisch sicher ist. Wir grollten aber doch ein wenig. Colonne dirigierte Beethovens Eroica namentlich im ersten Satz und im Scherzo vorzüglich, aber den Trauermarsch nahm er denn doch viel zu langsam. Es war nicht mehr die Bestattung eines Helden, sondern die des Schneckenkönigs. Im Konzert des 22. November brachte Colonne als Neuheit die Orchester-Suite von Alfred Bruneau, die dieser aus seiner Szenenmusik zu Zola's „Faute de l'abbé Mouret" gebildet hat. Es zeigte sich dabei, daß diese symphonischen Bilder aus dem Wundergarten des Paradou im Konzert viel besser am Platze sind als bei der Bühnenaufführung des Odéon, wo sie ungebührlichen Raum einnahmen, und nur schleppend wirkten. — Chevillard mußte sich in seinen Konzerten zweimal wegen Krankheit durch Vidal, den Dirigenten der großen Oper, vertreten lassen, der die erste und zweite Symphonie Beethovens zu angemessener Geltung brachte. Als wichtigste Neuheit erschien ein symphonisches Fragment „Faune und Dryaden" von Albert Roussel, der zu den begabtesten jüngeren Komponisten zählt, obschon er nie einen Rompreis angestrebt hat. Das erklärende Konzertprogramm bemerkte, daß es sich hier um den Schlußsatz einer Waldsymphonie handle, der ohne die früheren Sätze kaum gewürdigt werden könne. Das war eine herbe Selbstkritik der Konzertleitung, die diese Fragmentierung selbst vorgenommen. Die Sache war übrigens gar nicht so schlimm, da dieses Finale hinlänglich gut konstruiert ist, um auch allein zu wirken. — Endlich ist es auch in Paris gelungen, ein großes Chorwerk Bachs in würdiger Weise mit einem Dilettantenchor zur Aufführung zu bringen. Die Société Johann Sebastian Bach hat sich zwei Jahre lang an den kleineren Kantaten des Meisters geübt und eröffnete am 21. November ihren dritten Jahrgang mit der Aufführung der Johannespassion. Zugleich hatte sie ihr Lokal gewechselt. Sie teilt sich nun mit Chevillard in den neuen sehr akustischen Saal Gaveau, der für ihre Zwecke gerade das richtige ist, weil der Chor immer noch klein und das Orchester dünn besetzt ist. Auch eine vorzügliche Orgel ist hier vorhanden, die unter der kundigen Hand von Albert Schweitzer als wohltätiges Füllmittel eingriff. Die Disziplin des Chores ist unter Gustave Bret's Leitung der Vollendung sehr nahe gebracht worden. Der Chor der um das Gewand Christi würfelnden Soldaten, der sehr schnell genommen wurde, kam so wunderbar präzis heraus, daß das Publikum die Wiederholung verlangte. Die gleiche Ehre widerfuhr dem Berliner Tenoristen Georg Walter für die berühmte Rezitativstelle „Er weinete bitterlich". Für das wichtige Altsolo war Pauline de Haan-Manifarges und für den Christus ihr Landsmann Zalsman berufen worden. Ihr Erfolg war gleichfalls groß, und auch für Eléonore Blanc blieb etwas übrig, obschon sie sich auf die erste Sopranarie beschränkte. Außerdem wurden die zweite und dritte Baßarie, die zweite Tenorarie und sogar der Chor „Schreibe nicht: der Juden König" gestrichen. Eine Stimme aus dem Publikum bemerkte daher mit einigem Recht, als der Würflerchor wiederholt wurde, man hätte besser daran getan, das Werk ganz zu geben, da man Zeit zu Wiederholungen finde. Von dieser Ausstellung abgesehen, bewies jedoch das Publikum, das den Saal bis auf den letzten Winkel füllte, immer gespannte Aufmerksamkeit und nicht selten wahre Begeisterung. Als Eigentümlichkeit ist noch zu erwähnen, daß der Chor „Kreuzige!" deutsch gesungen wurde, weil der Textübersetzer keinen gleich energischen und auf die Noten passenden französischen Ausdruck gefunden hatte. Von den Solisten sang nur Frl. Blanc französisch. Vielleicht wird es doch noch so weit kommen, daß alle wichtigen Vokalwerke überall in ihrer Originalsprache gesungen werden können. Die Kenntnis des Italienischen, Französischen, Deutschen und Englischen würde dafür genügen. Felix Vogt

RIGA: In unserer gegenwärtig kräftig wogenden Konzertsaison wurde Dr. Ludwig Wüllner als ganz besonders willkommener Gast begrüßt. Er gab im Verein mit seinem ständigen, in hohem Grade mitschöpferisch wirkenden Begleiter Coenrad v. Bos drei Konzerte, in denen er die siegende Macht seiner unvergleichlichen, sich auf ungewohnten Bahnen bewegenden, gänzlich neue Gesichtspunkte erschließenden Kunst offenbarte. — Gelegentlich eines sich im großen Rahmen vollziehenden Orchesterkonzertes haben wir nun auch jüngst Strauß' Sinfonia domestica zu hören bekommen: ein ernüchterndes, unerquickliches, renommistisch aufgetakeltes Werk, in dem die Intimität des Inhalts durch den bombastischen Orchesteraufwand in Grund

und Boden gebohrt wird. Etliche stimmungsvollen Episoden vermögen nicht über das klaffende Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form hinwegzutäuschen. Die unter Kapellmeister Ohnesorgs Leitung stehende Aufführung selbst war uneingeschränkten Lobes wert. Carl Waack

STRASSBURG: Reiche Hochflut, darunter sehr viel Kammermusik: das städtische Quartett (das bei dem harten Ton seines Primgeigers Schuster nicht weiter kommt) bot u. a. einen Borodin, das schwächste von Beethovens „letzten" (op. 135), und Pfitzners sehr interessantes und humorvolles D-dur, op. 13. In der Triovereinigung (siehe letzten Bericht) wurde Walter der Straußschen prächtigen Violinsonate (tempora mutantur) nicht ganz gerecht, Hublart erwies sich in Brahms' op. 114 als Meister der Klarinette; mit Recht wurde ein gehaltvolter Volkmann hervorgeholt, gegen den Beethovens op. 70 durch seine innere Leere stark abfiel („Quando dormitat ..."). Im Tonkünstlerverein erfreute das Pariser Hayot-Quartett durch treffliches Zusammenspiel (Grieg und eine interessante St. Saënssche Violinsonate), Germaine Schnitzer als frühreife (im guten Sinne) Pianistin. Spielt der rumänische Geiger Enesco immer so unrein und ein so undankbares Repertoire? Vera Maurina erschien als kraftvolle Führerin ihres russischen Familien-(Preß-)Trios, Tschaikowsky's prächtiges Werk vortrefflich beherrschend. Sonst hörte man von namhaften Instrumentalisten noch den großartigen Marteau, das klangvolle Spiel Stefi Geyers (Mendelssohn), Felix Berber als Beherrscher des Brahmskonzerts, leider mit Klavierbegleitung, im Männergesangverein, der unter Frodl sichtlich fortschreitet, und die tondünne Cellistin Elsa Ruegger, die dem Schumannkonzert nicht gewachsen war. — An Sangesleistungen von hier: die kühle Opernaltistin Sedmak, von Stennebrüggen pianistisch wohlsekundiert, Frau Adele v. Münchhausen mit gehaltvollen Pfitzner- und Schillingsgesängen, Liszts karikaturhafter „Lorelei" und Mahlers unerquicklichen „Kindertotenliedern" (greulicher Gedanke in banalem Text und krankhafter Musik), von Knoch-Essen, früher hier, stellenweise etwas frei begleitet, ein mehr in den Salon gehörendes Frl. Huber und die liebenswürdige Koloratursoubrette Dufau-Mülhausen (als Bachsängerin in der Kirche freilich noch „fehl am Ort"). — Münch, der Bachapostel der Wilhelmerkirche, bot vier herrliche Kantaten (Solisten u. a. die treffliche Philippi, G. Walter, einer der besten Bachtenöre an Weichheit, Biegsamkeit, Koloratur und Stilgefühl, der hiesige Bassist Vomried mit schönem, doch grob behauenem Material), ferner sehr gut gelungen das Weihnachtsoratorium, zum Teil mit den gleichen Solisten, im Alt Frau Altmann von hier, im Baß Herr Heß-van der Wyk, leider seinem obigen Kollegen ähnlich (dumpf-gepreßte Höhe); an der Orgel vorbildlich Dr. Albert Schweitzer. — Orchestral erfreute „unser" Pfitzner (vorläufig noch D-Zugbewohner) mit Schumanns ritterlicher „Genovefa", Strauß' parodistischem „Don Quixote" und seiner freundlich-heitern „Christelflein"-Ouvertüre; César Franck's larmoyante und trotz ihrer Länge kurzatmige d-moll Symphonie brachte es nur zum Achtungserfolg; Programme vorläufig noch Ragout. — Fried leitete ein „Volkskonzert" („Volk" vom Universitätsprofessor aufwärts) zum Gedächtnis für Joachim (Ungar. Konzert — Wetmore) und Grieg (Peer Gynt), zugleich mit Hermann Goetz' lebensvoller, zu Unrecht vergessener Symphonie. — Der „deutsche" Orchesterverein wärmte Ulrichs gar nicht üble Symphonie triomphale auf, der „elsässische" — Philharmonie — unter Riff brachte eine nach Schema F gearbeitete Schulsymphonie von Otto Wolf-Maastricht. — Der Lehrergesangverein machte mit Liszts ziemlich nichtssagendem „Requiem" bekannt. — Einen partiellen Reinfall bedeutete ein von der Stadt inszeniertes Wohltätigkeitskonzert, in dem nur Felia Litvinne als tatsächlicher Stern glänzte, van Dyk eher als Komet, asthmatisch und ohne piano, nur noch mit forcierter Höhe die Tenorschwärmer blendend, und ein Pariser Pianist Riera als Asteroid zwölfter Ordnung, dazu der zweite Tristanakt ohne Brangäne — „dieses sagt genug wohl schon!"

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Zum Gedächtnis Joachims spielte Waghalter das Ungarische Violinkonzert und Bachs a-moll Konzert mit bestem Erfolg; im gleichen Solistenabend der Hofkapelle sang Burrian aus Dresden Siegfrieds Erzählung und Todesgruß, und das Orchester spielte die Trauermusik. Dr. Obrist wußte auch dem zweiten Solistenabend sein eigenartiges Gepräge zu geben: nur Werke lebender Tondichter kamen zu Gehör. Von Sekles die rasch bekannt gewordene reizende Serenade op. 14, von Bossi die Intermezzi Goldoniani. Auguste Bopp-Glaser und Hermann Weil von der Hofoper sangen Lieder von Schillings, Weingartner und R. Strauß, dessen Hymnus aus op. 33 nachhaltigen Eindruck machte. Im zweiten Symphonieabend stellte Obrist Brahms' zweite und Bruckners selten gehörte erste Symphonie einander gegenüber, beide Werke mit gleicher Sorgfalt und Überlegenheit behandelnd. Das Adagio von Bruckners Erster ist das knappste, folgerichtigste, das der Meister geschrieben. Im ersten Satz fesselt z. B. eine tadellos thematisch entwickelte Durchführung. Das Scherzo ist vornehm wie jedes andere. Im Finale gibt es einige nicht-thematische Takte; doch verschwindet ihr Bedenkliches gegen die Wucht und Größe des Hauptgedankens, aus dem ein Abschluß gewonnen wird, der mit dem Finale der Fünften wetteifert. — Der Neue Singverein unter E. H. Seyffardt führte mit voller Hingebung als örtliche Neuheit den „Totentanz" von Woyrsch auf, ein sehr schwieriges, interessantes, wenn auch nicht ursprüngliches Werk. — Mit dem Verein für klassische Kirchenmusik brachte S. de Lange abermals Bachs Weihnachtsoratorium, dessen Aufführung das Ehepaar Kraus-Osborne besonderen Glanz verlieh; es feierte auch in einem eigenen Liedervormittag Triumphe. — Das erste Konzert des Stuttgarter Liederkranzes (Förstler), den zweiten Abend des Orchestervereins (Rückbeil machte u. a. eine Symphonie von Spohr), den Schumannabend des Pauluskirchenchors (Mezger), das erste Konzert des Schubertvereins (Rückbeil brachte selten gehörte Chorwerke von Mendelssohn, Liszt, Wolf und spielte Mozarts neuentdecktes Violin-

konzert), alle diese Abende kann ich hier nur streifen. — Als Solisten besuchten uns u. a. Fritz von Bose und Julius Klengel, Hedwig Schweicker-Schmitz; der einheimische Max Pauer vollendete sein denkwürdiges Unternehmen der Beethovenabende. — Als ein Zeichen der Zeit vermelde ich auch den Unfug von Zeitungskonzerten, wobei Richard Strauß Zu- und Absage in den Dienst der Reklame stellte.
Dr. Karl Grunsky

WEIMAR: Im Vordergrunde des Interesses stand ein Orchesterkonzert der jetzt auf zirka 60 Mann verstärkten Hofkapelle unter Leitung Peter Raabes. Das Konzert fand in dem neu eröffneten Armbrustsaale statt, dem ersten größeren Saale Weimars, dessen akustische Verhältnisse jedoch nicht ganz einwandfrei sind, da den Streichern jeglicher Glanz mangelte und die Bläser so wirkten, als ob sie in einen Topf bliesen. Dagegen kann Raabe, der das ganze Programm (Leonoren-Ouvertüre No. 3, eine kleine Nachtmusik von Mozart, Euryanthen-Ouvertüre, Eroika) in stilvoll einwandfreier Weise auswendig dirigierte, mit den Leistungen seiner Getreuen sowie der geradezu enthusiastischen Aufnahme des sehr zahlreich erschienenen Publikums wohl zufrieden sein. — Weniger dagegen befriedigte diesmal der zweite Kammermusik-Abend unseres Krasselt-Quartetts. Wie es schien, konnte wahrscheinlich infolge plötzlicher Absage des zur Mitwirkung in Aussicht genommenen Sapellnikoff nicht genügend probiert werden; und Kammermusik verlangt eben peinlichste Ausarbeitung und hervorragende Interpretation, wie dies die Brüsseler in ihrem zweiten Kammermusik-Abend bewiesen. (Franck D-dur Quartett, Schubert d-moll Quartett.) — Einen freundlichen Eindruck hinterließ das „Erfurter Trio“, eine neue Kammermusikvereinigung, die sich jedoch mit einem leistungsfähigeren Cellisten alliieren müßte. Albert Jarosy (erste Violine) und Lilly Gorman (Klavier) befriedigten dagegen vollständig. — Last but not least gab Gmür, wie jedes Jahr, einen seiner beliebten Lieder- und Balladenabende, von Krzyzanowski trefflich am Klavier unterstützt. Das Manko an Stimmglanz fällt gegen die geradezu hervorragende Vortragskunst dieses Künstlers wenig ins Gewicht.
Carl Rorich

WIEN: Zwei philharmonische Konzerte: das eine unter Richard Strauß mit einer glanzvoll freien und heiteren Aufführung der „Symphonia domestica“; das zweite, viel mattere, unter Franz Schalk, mit einer für Wien neuen Symphonischen Dichtung von César Franck, dessen einsam verträumte Reinheit in anderen Schöpfungen viel klarer wird als in dieser innerlich armen. — Die Singakademie unter ihrem tüchtigen neuen Leiter Richard Wickenhaußer hat Dvořak's „Geisterbraut“ mit vorzüglichen Solisten — Karl Burrian und Eva von der Osten — im ganzen Reichtum ihrer von ursprünglicher Musik sprudelnden Einzelheiten und in dem wenig Organischen und einheitlich Geschlossenen ihres ganzen Baues ausgezeichnet zur Geltung gebracht. — Über die Abende Franz von Vecseys — der sich mit schöner Stetigkeit entwickelt — Helene Staegemanns, des Brüsseler Streichquartetts und des in seiner schlichten Männlichkeit und seinem ruhigen Ernst immer wieder erfreuenden Max Pauer ist kaum zu berichten: man kennt und schätzt ihre Signatur. — In einem äußerlich glänzenden Konzert hat Selma Kurz die ganze jauchzende Süße ihres bestrickenden Soprans, die reiche Rundung ihrer Koloratur und den Zauber ihrer Kopftöne in einigen Opernarien unter betäubendem Jubel eines Publikums zur Geltung gebracht, das Mahlers aus ergriffener Kindlichkeit herausgesungenen — übrigens mit bemerkenswerter Delikatesse vorgetragenen — Wunderhornliedern wenig Teilnahme entgegenbrachte, während Wera Schapira mit mit der in packender Vehemenz vorgetragenen Lisztschen „Ungarischen Phantasie“ freudiges Aufhorchen hervorrief. — Dr. Alfred Haßler hat heute als Balladensänger vielleicht die berechtigtste Anwartschaft auf Eugen Guras Erbschaft. Carl Weidt dagegen, der Bruder der an seinem Abend mitwirkenden, durch Sicherheit und Verve anziehenden und durch die frostige Derbheit des Vortrages wieder abstoßenden Kammersängerin Lucy Weidt, ist mit seiner gutmütigen Gemächlichkeit und seinem schon sehr defekten Bariton jeder lyrisch-plastischen Gestaltung fern. — Unter den Klavierkünstlern hat neben dem ehrgeizigen, durch zwingende Faust, brennendes Musikwollen und starkes Können packenden Talent Germaine Schnitzers diesmal Ernst von Dohnanyi am meisten interessiert, der an seinem zweiten Abend eine sehr reizvolle, in liebenswürdig galantem Stil sehr lebendig gehaltene und ziervoll durchgebildete Reihe „Humoresken in Form einer Suite“ spielte. Sie zeigt den Komponisten Dohnanyi in erfreulichem Fortschreiten, was leider vom Pianisten nicht zu sagen ist. Er fühlt das Wesentliche jedes Stückes vollkommen und fühlt es als echter, unverkünstelter, rein empfangender Musiker. Aber die Wiedergabe ist oft nur andeutend, farblos, oft sogar ans Schleuderhafte grenzend — wie bei den ärgerlich heruntergewischten und rhythmisch verzerrten zehn Préludes von Chopin oder dem aus dem $^6/_8$-Takt in einen unbegreiflichen $^4/_8$-Takt verwandelten Schlußstück der „Kreisleriana“. Anderes wieder — Chopin's Mazurka in B-dur z. B. — einfach vollendet. Solche Willkür läßt sich nur durch Mangel an Ernst oder aus Verachtung des Publikums erklären. Eine Verachtung, die auch beim ganz großen Künstler nur von dem Augenblick an nicht mehr zu rechtfertigen ist, in dem die eigene Kunst unter ihr leidet. — Vier bisher unbekannte Ouvertüren aus Richard Wagners Jugendzeit hat Nedbal jüngst mit dem Tonkünstlerorchester aufgeführt. Alle vier — „König Enzio“, „Polonia“, „Kolumbus“ und „Rule Britannia“ — mehr als blos interessant: von einem Wurf und einer Sicherheit des Talents, wie es aus den sonstigen Jünglingsarbeiten des Meisters nicht spricht. In allen vier Stücken ist Glanz und Leben; äußerlicher Glanz freilich und Theaterleben, — aber in ihrem Zug, im Schmiß ihrer Steigerungen, in der kecken Verve der Charakteristik und der zufahrenden Lust an orchestralen Verwegenheiten ungestüm packend und — mit Ausnahme der pomphaft leeren „Rule Britannia“ und ihrer allzu lärmenden Bombastik — selbst durch manche bloß dekorative und redselig jugendliche Theatralik kaum verstimmend. Am fesselndsten

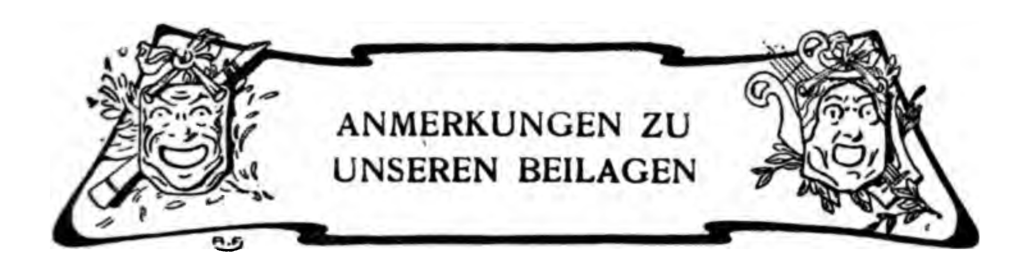
die „Kolumbus"-Ouvertüre mit ihrem Trompetenthema, in dessen Schlacke ein lauteres Stück Rheingold eingesprengt ist, und aus der überhaupt am meisten Zukünftiges klingt — ein Zukünftiges, das für uns zu glücklicher Gegenwart geworden ist und wohl kaum je zu Vergangenheit werden wird. Neben dem „Kolumbus" die „Polonia" in ihren mit erstaunlichem Griff verwendeten polnischen Nationalliedern und dem schwermütigen Schwung ihrer schönen Gipfelung. Alle vier übrigens vom Tonkünstlerorchester mit Elan und stürmischer Begeisterung vorzüglich vorgetragen. — Der tüchtige Cellist Auber hat nebst d'Alberts aufreizend überflüssigem und innerlich ödem Cellokonzert eine neue Sonate des im Vorjahr mit dem Staatspreis gekrönten Heinrich Schalit gespielt, kein erfreuliches Werk, zum Teil unbeholfen, zum Teil von verstimmender Routine, im ganzen kindisch, bedeutungslos in der Erfindung und nur in einzelnen Wendungen gefällig. Weit ansprechender ein neues Quartett des jungen Wieners Ernst Toch, das von Rosé und seinen Genossen mit entzückender Delikatesse und Wärme interpretiert worden ist: ein rundes, in sehr reinem und reizvoll klingendem Quartettsatz gearbeitetes Stück, niemals aufregend, aber auch nirgends willkürlich und von agassanter Genialitätspose; besonders in dem anmutvollen zweiten Satz und dem edel gesungenen, nur zu breiten dritten von wirklicher Liebenswürdigkeit und natürlicher Grazie. Was schon des Seltenheitswertes heute kaum zu überschätzen ist. — Bruno Eisner hat diesmal arg enttäuscht. Sein prächtig wetterndes Temperament ist gleichsam eingeschüchtert; sein vehementes Losgehen zu ausklügelnder Manier gehemmt. Lauter richtige Anläufe mit plötzlichem, von falscher Banalitätsfurcht erschrecktem Einhalten und Abirren. Ein bedenkliches Stadium eines der besten und versprechendsten Talente, die jetzt da sind Es wird überwunden werden, wenn er, wie früher, seinem Gefühl weniger und dem Verstand mehr mißtrauen wird. — Therese Slottko: ein bißchen kraftmeiernd ohne wirkliche Kraft, eine ehrgeizige, ein wenig absichtliche „Großzügigkeit", die manchmal zum Nachlässigen führt, und ein noch nicht ganz gefestigtes, wenn auch offenbares Stilgefühl. Aber ofmals — besonders in den Mittelsätzen der Brahmsschen f-moll Sonate — von einer fast männlichen Herzlichkeit und Freiheit des Ausdrucks und von aufrichtiger Geradheit der Empfindung, die für manches nicht Durchgebildete in Anschlag, Dynamik und Tecknik entschädigt. — Ignaz Friedman war leider verurteilt, vor leeren Bänken zu spielen. Das hat er nicht verdient; denn er gehört in seinem — nur etwas fahrigen — Musikertume, dem Geist seiner Bravour und der Bravour seines Geistes nach zu den wirklich fesselnden Klavieristen von heute. Und hat es auch diesmal mit Chopins h-moll Sonate bewiesen. Aber, so begreiflich seine Verstimmung war — die Anwesenden haben es nicht verdient, für die Abwesenden zu büßen und die wachsende üble Laune des Künstlers an einer unerhört grotesken und verzerrten Wiedergabe des „Karneval" zu empfinden. Die Verwandlung empfindungsvoll bewegten Mummenschanzes in grausige Goyasche Capriccios. Ein Maskenzug von Krüppeln. Richard Specht

WIESBADEN: Das neue Kurhaus lockt eine Unzahl von konzertierenden Künstlern und Künstlerinnen und solchen, die es sein wollen, nach Wiesbaden. Die Direktion veranstaltet fast jede Woche drei bis vier Solistenabende. Aus der Schar hoben sich bemerkenswerter hervor: die Pianistin Marie v. Rosborska, deren virtuoser und temperamentsprühender Vortrag das „geborene" Klaviertalent verriet. Allerdings hat auch Theodor Leschetizki das Seinige dazu getan. Der verehrte Meister war gerade in Wiesbaden anwesend und durfte sich persönlich von dem Erfolg seiner Schule überzeugen. Vornehme Künstlerschaft bekundete auch das Spiel der Geigerin Eugenie Konewska, die sich durch die schwungvolle Grazie und den sublimen Geschmack ihres Vortrags alle Herzen gewann. Von den berufenen und meist allbekannten Solisten der großen „Zyklus-Konzerte" nenne ich nur Petschnikoff, der allein uns eine Novität brachte: „Zwei Orientstücke" von H. Zilcher, farbenprächtige Orchesterstücke mit Violinsolo. — Noch sei erwähnt, daß der Cäcilien-Verein (unter Kogel) durch eine Aufführung der drei selten gehörten Wolfschen Chorgesänge erfreute, unter denen der „Feuerreiter" den stärksten Eindruck hinterließ. Otto Dorn

ZÜRICH: Von dem Gelingen, von der Form und dem Kunstwert der vielen kleinen Konzerte auch nur andeutungsweise einen Begriff zu geben, ist aus Raumrücksichten nicht möglich. Im übrigen hat man festgestellt, daß der November einer der konzertreichsten Monate war, die man jemals erlebte. Was die Abonnementskonzerte betrifft, so gehörten Regers „Serenade", Hugo Wolfs „Penthesilea" und ein französischer Komponisten-Abend mit César Francks d-moll Symphonie, Paul Dukas' „Zauberlehrling" und der Berliozschen „Vehmrichter-Ouvertüre" zu den glücklichsten Taten von Andreaes Dirigentenkunst. Auch eine gute Aufführung von Berlioz' Oratorium „Die Kindheit Christi" durch den gemischten Chor Zürich, dem der gleiche Kapellmeister als Leiter vorsteht, ist zu erwähnen. Nach wie vor erweist sich Volkmar Andreae als energischer musikalischer Führer, der den Geschmack mit Zielbewußtsein und Tatkraft dorthin leiten will, wo das Schöne fließt. Daß viele seiner Dirigentenleistungen noch mit dem Zeichen der Unruhe, der fühlbaren Unausgeglichenheit behaftet sind, daß insbesondere, wie eine etwas unklare Aufführung von Strauß' „Tod und Verklärung" und eine überhastete „Tannhäuser"-Ouvertüre bewiesen, der Dirigentensinn für die Ökonomie in Dynamik und Tempo zuweilen hinter einem draufgängerischen Temperament zurückbleibt, ist nichts anders wie das begreifliche Zeichen eines jungen Stürmers.


Dr. Hermann Kesser





Die sechs Kunstblätter des vorliegenden Heftes haben das gemeinsame Merkmal, daß sie nach wertvollen Originalen hervorragender Meister der bildenden Kunst gefertigt sind. Die vier Porträts aus der Sammlung Marmontel verdanken wir der Liebenswürdigkeit unseres Mitarbeiters Herrn Amédée Boutarel in Paris, aus dessen Feder auch der erläuternde Text zu diesen Bildern stammt. Die drei letzten Porträts veröffentlichen wir mit freundlicher Genehmigung des Verlags R. Piper & Co. in München.

Antonin Marmontel, Professor der Musik am Konservatorium in Paris, wie sein Vater, der berühmte Antoine Marmontel (1816—1898), ist am 23. Juli 1907 plötzlich aus dem Leben geschieden.[1]) Er bewohnte das Haus in der rue de Calais, in dem Berlioz gestorben ist. Marmontel besaß eine sehr schöne Gemäldesammlung. Vier Porträts sind von ganz besonderem Interesse für die Geschichte der Musik. Um diese von Meisterhand gemalten Bilder seinen Mitbürgern und allen Fremden, die die Pariser Museen so fleißig besuchen, zugänglich zu machen, setzte er das Nationalmuseum des Louvre zum Erben ein. Es sind: **Gluck**, gemalt von Greuze, **Marmontel** (Jean-François), von Roslin, **Chopin**, von Eugéne Delacroix, und **Stephen Heller**, von Ricard.

Das Porträt von **Gluck** ist vollkommen erhalten: lebhaft gerötetes Gesicht, gepuderte Perücke, graublaue Augen, roter Rock, grüne Weste mit einem Spitzenjabot. Greuze scheint sich bestrebt zu haben, die Züge des Gesichtes, die von anderen Malern viel härter und ausgeprägter gezeichnet worden sind, in weiche Linien zu kleiden. Es ist dies nicht zu verwundern von einem Meister, dessen Auge und Hand für die Reize weiblicher Schönheit so empfänglich und begabt gewesen sind. Dieses schöne Bild ist nie gestochen worden.

Marmontel (Jean-François), Dichter und Dramatiker, ein Vorfahr A. Marmontel's, ist von dem Schweden Roslin gemalt worden. Als Dichter hat uns J.-F. Marmontel das Buch Moralische Erzählungen hinterlassen. Dieses öffnete ihm nach peinlichen Anfängerjahren die Türen der Académie française. Seinen Dichtungen hat Marmontel selbst die Sujets zu Grétry's Opern: „Lucile" (1769), „Sylvain" (1770), „L'Ami de la maison" (1771), „Zémire et Azor" (1771) und „La fausse Magie" (1775) entnommen. Er schrieb zugleich die Libretti zu den Piccini'schen Opern „Penelope" und „Didon" und dichtete ferner eine Ode in zwölf Gesängen, „Polymnie", zur Verteidigung seines musikalischen Mitarbeiters gegen die Anhänger von Gluck. Roslin zeigt uns Marmontel in einem grün und roten Turban, in grünseidenem Hausrock, weißem Hemd mit Spitzenjabot; in der linken, von Spitzen umrahmten Hand hält er die Blätter eines Manuskripts. Der Grund des Bildes ist auf dunkles Eisengrau abgetönt mit einer lichten Stelle zur Rechten.

Eines der schönsten und interessantesten Gemälde, die wir von **Chopin** besitzen, ist zweifellos dasjenige von Eugène Delacroix. Der große polnische Musiker mit dem goldbraunen Haar, den hellbraunen Augen, dem matten Teint trägt einen schwarzen, hier und dort ins Malvenfarbige spielenden Überrock. Das Bild in seinen überaus harmonischen Tönen ist von ergreifender Wirkung. An unserem geistigen Auge ziehen

---

[1]) Siehe die „Totenschau" des 1. Septemberheftes 1907.

das ganze Leben des Mannes, seine elegischen Träume, seine erschütterte Gesundheit, die Poesie, die sein Wesen auszustrahlen schien, und sein beklagenswertes Ende vorüber. Mancher Bildhauer, der Chopin's Züge in Stein wiedergeben wollte, ist vorher zu Antonin Marmontel gekommen, um sich das stimmungsvolle Bild des Meisters ins Gedächtnis zu prägen. Es ist, als ob Eugène Delacroix die ganze Seele Chopin's erfaßt und zum tief bedeutungsvollen Ausdruck in wahrhaft künstlerischer Vollendung gebracht habe.

Nur einige Tage jünger als Chopin war **Stephen Heller**, sein Freund und gleichzeitig der von Berlioz und Liszt. Das Porträt stammt von Ricard, einem Maler aus Marseille. Der träumerische Ausdruck, die Einfachheit der Pose kennzeichnen die eher passive Natur des Mannes, dessen ganzes Leben in eine der bewegtesten musikalischen Zeiten fällt. Die Augen sind dunkelbraun, wie der Grund der Leinwand, durchsichtig und ausdrucksvoll, das Haar gelockt, ins Graue spielend; das schwarze Gewand erhöht den Ernst der Haltung, die einen ausgesprochenen Gegensatz zum sanften Ausdruck der Gesichtszüge bildet. — Dies sind die vier Porträts, mit denen Antonin Marmontel den Louvre beschenkt hat. Dem Konservatorium vermachte er ein Bild und eine Büste seines Vaters. Jenes stammt von Léon Bonnat; diese vom Bildhauer Louis Ernest Barrias.

Daran schließen sich drei Musikerporträts in verkleinerten Autotypieen nach Heliogravüren, die soeben im Verlag R. Piper & Co., München, erschienen sind. Die Originalblätter im Format von 32:38 cm werden sich bald als erlesener Wandschmuck in den Zimmern der Musikfreunde einbürgern. Alle drei Blätter geben das Eigenste der Dargestellten und der Künstler:

Richard Wagner von A. Renoir, dem berühmten französischen Impressionisten, in Palermo gemalt, ohne alle Pose, auf die Reflexe und Schattierungen einer bestimmten Beleuchtung hin beobachtet. Und doch sieht man in diesem etwas lichtverkniffenen Blick das intimste Geistesleben eines Genies. Auch die typischen Gesichtszüge kommen alle heraus.

Niccolo Paganini von Eugène Delacroix. Die Gestalt des großen Geigers ist während des Spiels erlebt. Die romantische Bewegung des Körpers und das Faszinierende des aus dem Dunkel hervorleuchtenden Gesichts sind die Momente, auf die es Delacroix ankommt. Das Blatt entspricht durchaus den anderen Schöpfungen des Meisters, in denen dramatische Szenerie und charaktervolle Pose naturwahr erlebt sind, und doch werden diese Dinge hier Medium für Paganini's Persönlichkeit und Größe.

Hector Berlioz von H. Daumier. In diesem Körper ist wie in allen Gestalten Daumier's das Charakteristische ins Gigantische und Dämonische erhoben. Der letzte Rest von Alltäglichkeit fehlt in dieser majestätischen Statur; als geisterhafte Erscheinung wächst sie aus dem Abgrund heraus. Und doch liegt nicht nur tiefer Ernst und kalte Größe, sondern auch Natürlichkeit und Lebenssicherheit in diesem Gesichtsausdruck.



Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Nach dem Gemälde von Jean Baptiste Greuze



VII. 8





VII. 8

JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL
Nach dem Gemälde von Roslin





FREDERIC CHOPIN
Nach dem Gemälde von Eugène Delacroix

VII. 8





VII. 8

STEPHEN HELLER
Nach dem Gemälde von Ricard



RICHARD WAGNER
Nach dem Gemälde von A. RENOIR



VII. 8

Verkleinerte Abbildung der Heliogravüre
aus dem Verlag R. Piper & Co., München





NICOLO PAGANINI
Nach dem Gemälde von E. Delacroix



HECTOR BERLIOZ
Nach dem Gemälde von H. Daumier



VII. 8

Verkleinerte Abbildungen der Heliogravüren
aus dem Verlag R. Piper & Co. München



FASCHINGS-HEFT 1908

Dem Deutschen ist ganz unbekannt, wieviel der Mensch an Wahrheit, Grobheit und Satire, ohne zu sterben, ertragen kann. Er weiß noch weniger, daß der Mensch gar nicht daran stirbt, sondern vielmehr stärker und gesünder davon wird.

Ludwig Börne

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 9

Erstes Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



Ort: Ein altes Opernhaus einer großen Residenzstadt
Zeit: Nach Schluß der Oper

Erste Szene

(Das Parkett ist für ein Fastnachtsfest hergerichtet. Die verlassenen Orchesterinstrumente werden lebendig und führen, zum Teil in komischer Verkleidung und mit seltsamen Masken versehen, eine lustige Parodie auf. Es ist Mitternacht. Der Spuk beginnt.)

Violine I: Sachte, sachte, Kinder. Das ist nicht so einfach (klettert über die Rampe in den leeren, matterleuchteten Saal; die anderen folgen).

Violine II (ruft einem Logenschließer zu): Raus, sage ich, raus! Alles raus! Daß Sie uns keinen reinlassen, der nicht gerufen ist! Verstanden? (Logenschließer nickt und verschwindet ängstlich, ganz erschreckt ob der seltsamen Gestalten und wunderlichen Stimmen).

Viola: Recht so, Bruder! Diese miserablichte Plebs! Zum Teufel mit dem Pack!

Cello (empfindlich): Himmel und Hölle, was stinkt denn hier so?? Das ist ja schlimmer als Kolophonium!

Kontrabaß (hinkt etwas, kann nur mühsam klettern): Menschenduft, mein Lieber. (Sarkastisch) „Parfüm", mein Bester, zu deutsch: Viechgestank, zur Verdeckung menschlicher Sünden und Gebrechen. (Lächelt verschmitzt und brummt vor sich hin):

Es war einmal ein altes Schwein,
Das wollte gerne feiner sein.
Es kratzte sich und wusch sich ab,
Doch kam es nur noch mehr herab.
Da fand es eines Tags, oho,
Just eine Flasche Kölnisch „Eau";
Da wusch es sich und macht' sich rein
Und war ein rechtes Menschenschwein.

Erstes Horn: Meiner Seele, wie gemein!! Wo habt Ihr denn das wieder her?

Kontrabaß: Fragt den Kollegen von der Pauke.

Posaune: Jotte, jotte! Nee so wat! (wischt sich den Schweiß ab) Wie is denn det nu eijentlich? Jiebt's denn nischt zu drinken? He, Pikkolo! Nu mal wat feuchtes! Uff! (stößt eine Tür auf) Det kann ja keen Mensch nich aushalten!

Pikkolo-Flöte (Kellner im Frack mit Serviette): Sofort mein Herr! Gedulden Sie sich noch 'n kleenen Momang. Die Tische werden eben zurechtgerückt. Das Bier is bereits anjestochen.

Tuba: Gott sei Dank! Wer so schwitzen muß wie unsereiner, hat Durscht.

Posaune: Will ick meenen. Davon hat so'n Komponiste wie der Storch — wissen se der, von dem der ville Radau stammt — keene blasse Ahnung nich. Sollte mal so vier Stunden mitblasen, denn schrieb er nich so'n dolles Zeug. Det kann ja die Puhste jar nich machen.

Oboe: Ei cha, da dhäten Se schone Recht ham. Mozart und Beedhoven sind mir ooch lieber. Die Modärnen schreiben äm immer giehn und orichinäl, aber s'dhut nach nischt klingen, un so.

Klarinette: Wenn das so weiter geht, bin ich mit 40 Jahren schon fertig. Es wäre mir sehr lieb, verehrter Kollege von der Oboe, wenn wir demnächst in der Ausschußsitzung unserer Pensionskasse die Altersgrenze der Pensionsbefähigung bedeutend herabsetzten.

Zweites Horn (sehr alt): Sehen Sie mal meine Lippen. Völlig eingetrocknet und hart geworden. Keine sechs Takte Pause hat man mehr. Früher, als ich noch altes Naturhorn war (schlägt verzückt die Augen auf) ...

Posaune (einfallend): Da war allens falsch!

Erstes Horn: Halten Sie doch bitte Ihr verehrtes Maulwerk!

Zweites Horn (fortfahrend): 's war noch zu Mendelssohns Zeit, als Richard Wagner noch gar nichts war, da klang alles so schön sanft und weich. Heute muß man immerzu hart blasen, chromatisch, enharmonisch, und immer „gestopft". Vor lauter „Stopfen" hört man keinen Naturton mehr. Und keine Ruh hat man. Nicht einmal zwölf Takte kann man schlafen. Herrgottsakrament, 's ist zum Bebohmölen! (Es wird der Gruppe Bier gereicht)

Erstes Horn: Na prost, Alterchen! Auf daß wir noch lange zusammen blasen. Wenn wir nicht mehr „stopfen" können, werden wir ausgestopft. (Großes Gelächter. Die Gruppen stehen plaudernd beisammen. Eine zweite Gruppe debattiert heftig)

Zweite Szene

Erste Oboe: Dembo! Von Dembo, hären Se, wissen se schone kanz und kar nischt. Heite huih, morchen fui! (Zum Fagott) Hären Se, ham Se schon unsere neieste Nuanze in der Dannheiser-Ouferdiere geheert? Ich

meene die von Nekischen, gägen Schluß, wo die Herner abwärts steichen? (Fagott schüttelt den Kopf) Na hären Se, denn ham Se nischt geheert, reeene gar nischt!

Zweite Oboe: Wissen Se, wat und wie wa noch blasen sollen, is mich janz piepe. Det weeß ooch keener mehr ausnander zu klauben. Bei die sieben Kapellmeesters. Jeder hat so seine eijene Meinung. In meiner Stimme sieht et manchmal aus, als wenn eene Jrunewald-wildsau druffgetrampelt hätte. Da is erstens Herr Dr. Richard Storch. Der will det so und det so haben. Denn kommt Herr Dr. Zuck und sagt: Quatsch! Det muß so sind! Den nächsten Tag meint Herr von Storch: „et klänge sehr interessant", wenn die Stelle sforzato jeblasen würde. Herr Leo Pech wünscht die gleiche Stelle piano. Na, so geht det weiter. Det Dollste is denn „Felix". Der hat uns mächtig an de Strippe und will wieder det Janze uff 'n Kopp stellen. Herr Prof. Stahr „wünscht" manchmal ooch noch wat. Aber der kann man ruhig „wünschen". Da blasen wir doch, wat wir wollen.

Cello: Das sind eben „Auffassungen", Verehrtester, individuelle Geschmacksunterschiede!

Zweite Oboe: Na, ick danke! Bei det ville Unterschiedmachen jeht der janze Jeschmack flöten.

Flöte: Sie wünschen, mein Herr?!

Zweite Oboe (ziemlich angeheitert): Ick meene Ihnen ja jarnich. Flöten mit „n", nich Flöte mit'n „e". (Für sich): Die sind immer jleich da, ooch wenn se nich jemeint sind.

Fagott (hinzukommend): Ja, wo das noch hin soll! Das Neueste ist: der Kapellmeister „auf Urlaub." Das ist einer, der uns gehört und doch nicht gehört. Dr. Richard Storch in Paris, Dr. Zuck im Winter in Boston (im Sommer, wenn wir Ferien haben, kommt 'r wieder)! Offiziell heißt's: Gastspielreisen. Nur daß sie bei uns zu Gaste und desto öfters auf Reisen sind.

Zweite Violine (zutretend): Ich weiß auch nicht mehr, wo da die „Fühlung" herkommen soll.

Posaune (lacht): Der red't noch von Fiehlung! Warum nich jleich von „Jefiehl"? Als ob et uff „Fiehlung" ankäme bei det moderne Orchester! Die Hauptsache sind doch der Dirijent und de Niangsen.

Fagott (wie bestätigend): Ja, ja, die Nuancen! Unsere ganze Musik ist nur noch eine Nuance.

Posaune: Det janze Orchester is nur noch een Farbentopp, und wat raus droppt, is 'n Klex. Jawoll, nischt als 'n Klex!

Ein Musiker: Sagen Sie mal:
Wo bleibt denn die Musik, der Stil?

Dr. Stimmritze: Davon weiß ich nicht sehr viel.
(verächtlich) Für diesen Kleister
Ist der — Kapellmeister!

Zehnte Szene

Bach (zu Professor Max Kontrapunkt): Sagen Sie, mein lieber Freund, wo haben Sie eigentlich ihren Kontrapunkt her? Von mir? Ich dächte, ich hätte einen anderen geschrieben. Ihr Können in Ehren. Aber Ihr Stil? Brrrr! Der ist zu dick! Schon die Schrift und die Orthographie — da kann man ja oft nur mit einem Vergrößerungsglas herausfinden, was richtig und was nicht richtig.

Professor Kontrapunkt: Lieber Kantor, Sie sind ein Prachtkerl! Aber von heutiger Musik verstehen Sie nichts mehr. Abgesehen von Ihrer Langweiligkeit — Sie sind doch höllisch unmodern geworden. Denken Sie mal: ich bin 200 Jahre jünger, d. h. Sie sind 200 Jahre älter. Also lassen Sie mir meine königlich bayrische Ruhe.

(Ab)

August Schunkert (zum alten Homer): Ich weiß gar nicht, Alter, bei Euch klingt das alles so prachtvoll, und bei mir klingt es nach nischt.

Homer (weinselig): Jo, min Jung, dat ligget nich an mi, sühste, dat ligget nur an di. Und denn, süh mal, min Jung, son Swin wie die „Kirke", dat is ein ganz prosaisch Ding. Dat döget nich for die Musik.
Mine Welt is min
Und dine Welt is din.
I segg di up min heilig Ehr,
Lat de Finger von Homer!

Dr. Richard Storch (zu Sophokles): Ach, entschuldigen Sie, lieber Herr! Haben Sie keine Gedanken für mich? Ich komponiere eben Ihre „Elektra". Und da in der Hoffmannsthalschen nicht allzu viel zu finden, möcht' ich bei Ihnen gern mal anfragen, ob . . .

Sophokles (schüttelt den Kopf): Da mußtet früher Ihr mich fragen!
Dann konnt' ich Euch doch sagen:
Müh't Euch nicht,
Die Antike, die
— Versteht Ihr nicht. (ab)

Serenissimus (mit großem Gefolge): Jottvoll, jottvoll, Kindermann, diese Musikanten! Famoses Volk, was? Äh . . .

Richard Wagner (wird ihm vorgestellt): Wie steht es, Hoheit, mit dem Stipendienfond? Bayreuth verlangt . . .

Serenissimus: Jewiß, jewiß, lieber Meister, ich weiß schon. Ich tue alles, was Sie wollen. (Zu Kindermann leise): Gräßlicher Mensch! Hat so eine zwingende Art, sich bemerkbar zu machen.

Richard Wagner: Meine Musik verlangt nach einem Tempel, darin die deutsche Kunst . . .

Serenissimus: Aber ich weiß ja. Kommt alles in den Tempel. (Zu Kindermann): Kann die Musik nicht vertragen. Mir viel zu geräuschvoll, viel zu geräuschvoll!! (Sich brüsk umdrehend zu Gluck): Gluck, äh, Gluck. Freue mich immer, Sie zu hören. Ah! Klare Klänge, Einfachheit, und äh — Kindermann, wie heißt das griechische Wort —

Kindermann: „Stil", Hoheit.

Serenissimus: Äh, äh, Stil und äh — (sich besinnend, mit plötzlicher Energie) — Antike!! (Ab)

Berlioz (zu Professor Drillings, einem Bühnenkomponisten): Habe eben Ihren „Moloch" gehört. Famos, lieber Freund! Aber ich bitte Sie, was ist denn das für eine Tonalität? Man weiß ja überhaupt nicht mehr, wo man ist?

Professor Drillings: Ja, Meister, das ist ja eben das Interessante.

Schopenhauer (sieht Dr. Richard Storch vorübereilen): Merkwürdiger Schädel. Zuviel Hirn, kein Gesäß. Also der umgekehrte Fall wie beim Gorilla (ad notam „Paralipomena" II . . .).

Elfte Szene

Heinrich Blaufeld (handelt mit Anekdoten, Bonmots und Witzen):

(singt) Alte Witze, neue Witze!!
Feine, zarte
Und aparte.
Ohne Röte —
Ganz diskrete,
Indiskrete —
Sind von Goethe.
Witze, Witze! (Für sich):
Det janze Leben is'n Witz!!

(Die Waren finden reißenden Absatz)

Die Szene wird immer belebter. Links im Hintergrund erblickt man die alte Tafelrunde von „Lutter u. Wegner" mit E. T. A. Hoffmann an der Spitze. Darunter: Weber, Nicolai, Lortzing u. a. m. Rechts sieht man ein stilles Poeteneckchen unter einer blühenden Laube. Romantiker aller Schattierungen: Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Peter Cornelius, Hugo Wolf, Ludwig Thuille, Engelbert Pumperninck und Hans Witzner. Sie führen

eine geistreich-gemütliche Unterhaltung, scherzen und lachen. Vorn rechts sitzen: Dr. Richard Storch, Paul Hüpfer und Ernst Graus und spielen einen Dauerskat.

Es geht ein Höllenspektakel los. Aus allen Buden ertönt Musik. Grammophone, Pianolas und Phonolas lärmen und kreischen durcheinander. In einer Bude führt ein Kinematograph „Richard Wagner in der Karikatur" vor, was viel belacht wird, besonders von Wagner selbst. Toll geht's bei Niccolo Paganini her. Er spielt mit dem Tod um die Wette. Nachdem er sein Instrument auf dem hohlen Schädel Freund Heins zertrümmert hat, improvisiert er unter frenetischen Beifallsstürmen auf dem zertrümmerten Kasten, dessen Saiten in Fetzen herabhängen, seine „Capricen" sol G. Da schließlich auch diese zerreißt, spielt er den Schluß auf dem Griffbrett, indem er die „Musik" allen Zuhörern mittels seines Blickes suggeriert. — Dicht daneben gibt Liszt eine seiner berühmten „Matineen". Wie er bloß die Hände auf das Instrument legt, geht ein solcher Sturm los, daß er überhaupt vor Ovationen, Händedrücken und Küssen an diesem Tage nicht mehr zum Spielen gekommen ist. Zeitgenossen dieses berühmten Konzertes „ohne Ton" versichern, daß der Meister niemals schöner und erhabener „gespielt" habe. — Sehr gemütlich geht's „Im Weaner Prater" zu. Hier spielt Johann Strauß, der „Walzerkönig", zum Tanze auf. Man sieht in groteskem Durcheinander die Meister Bach mit Offenbach, Beethoven mit Casmagni und andere das Tanzbein schwingen. Bei der „Polonaise" nach der Pause erwischt jeder Klassiker seinen Leib-Biographen, mit dem er unter großer Heiterkeit einherstolziert. Man sieht Bach mit Spitta, Händel mit Chrysander, sonderbarerweise aber Mozart mit Ludwig Nohl (worüber sich Otto Jahn zu Tode ärgert), und Beethoven mit Grimmel (darob sich Marx, Thayer und Kolischer so erbosen, daß sie sich nach der löblichen Gepflogenheit der Beethovenforscher sogleich in die Haare fahren) usw. — Viel besucht wird das Atelier von Dr. Böhler-Wien: Silhouetten berühmter Musiker, durch eine große Laterna magica auf Leinwand geworfen. Wahre Lachsalven erregen: „Richard Wagner küßt Eduard Hanslick"; — „Hans von Bülow verhaut den Direktor des Zirkus Hülsen"; — „Richard Storch als ‚Don Quiixote' (hinten auf dem ‚Rosinante' sitzt Salome) im Kampfe gegen Journalisten und Kritikaster, wobei er Georg Höhler ‚erlegt'"; — „Hofrat Schlaim versucht den Kritiker Dr. Rudolf Ludwig hinauszuschmeißen"; u. a. m. — Dicht neben dem photographischen Atelier kann man (gegen Entree von 100 Mk.) zu sehen bekommen: „Die Verhaftung Enrico Marcuso's durch einen amerikanischen Schutzmann". — Im Hintergrunde hört man Teresa Clavierreño auf den Fidschi-Inseln unter hockenden Polynesiern und Maoris den „Militärmarsch" von Schubert-Tausig herunterdonnern. — In einem „Elite"-Konzertzelt (zur Rechten) spielt Albert d'Eugen sämtliche Beethoven-Sonaten in historischer Reihenfolge nacheinander ohne Pause. Leopold Schlapowsky führt eine neue „Bearbeitung" Chopinscher Meisterwerke vor. Sie ist so „komponiert", daß, während die linke Hand die 24 Etüden spielt, in der rechten Hand die 24 Präludien erklingen. Zum Schluß gibt er eine „Caprice" zum besten, in der sämtliche Walzer von Strauß „kontrapunktisch" verwendet sind. Man hört oft zwölf Walzerthemen zu gleicher Zeit. Abruzzio Tutoni aber übertrumpft ihn, indem er sämtliche „Transscriptionen" von Liszt mit der Linken von vorn und mit der Rechten von rückwärts zu gleicher Zeit spielend improvisiert. Der Schluß dieses Zukunfts-Monstrekonzerts kann nicht genau angegeben werden. Es dauerte so lange, daß die meisten im Konzertsaal einschliefen. Als sie morgens aufwachten, spielte Albert d'Eugen noch weiter. Die Mehrzahl beschloß daher gleich im Saal zu frühstücken und sich auch zum Diner einzurichten, um für alle Fälle gesichert

zu sein. Angesichts dieser Tatsache beschloß der Konzertdirektor Stadtecker die „Philharmonie" derart umzubauen, daß man in ihr bequem übernachten, frühstücken und dinieren kann. Jeder „Platz" besteht aus einem „Patentstuhl", der jeden Augenblick in ein bequemes „Bett" umgewandelt werden kann. Als artistischen Beirat zur Ausgestaltung dieses „Musiksaales der Zukunft" zieht der Direktor der Philharmonie seinen Freund Dr. Paul Reformarsop heran. Die Logen werden Schiffskabinen nachgebildet. Die Direktionsloge wird sofort von Dr. Leopold belegt. In einer daneben liegenden Loge richtet Dr. med. Siegelack gleich seine Praxis ein. In einer überfüllten Theaterbude singt Francesco dan Radi zum tausendunddritten Male das „Champagnerlied" aus „Don Juan". Er schlägt dabei mit 1,05 Minuten den Weltrekord. — Daneben „spinnt" Franceschina von Presti vor ausverkauftem Hause in der Rosinenpartie (Barbier von Sevilla) einen Triller so lange, daß Rossini die Luft ausgeht und er ohnmächtig hinausgetragen werden muß. — In einer Riesenhalle singt Dr. Ludwig Brüllner sämtliche Lieder von Schubert. Diesem wird so schlecht, daß er die nächste Unfallstation aufsuchen muß. — Viel besucht werden die Buden, in denen gegeben werden die Musikdramen: „Genesius", „Ingwelde", „Der arme Heinrich", „Rübezahl", „Die Heirat wider Willen", „Tragaldabas", „Sternengebot", „Sâwitri" und „Ilsebill". Gestopft voll ist's im „Guntram".

Plötzlich tönen Fanfaren. Ein gewaltiger Auflauf entsteht. Es naht:

Ein Festzug

Den phantastischen Zug eröffnen: Bacchanten und Bacchantinnen, Mänaden, Sylphiden u. a. m. Auf einem mit Weinlaub umkränzten jungen Stier reitet Bacchus einher, hinter ihm Silen, völlig trunken. Sie werden jubelnd von der „Münchener Schule" und von der „Lutter u. Wegnerschen" Tafelrunde begrüßt.

Es nahen griechische Chorsänger und Tänzerinnen unter Führung von Isadora Beeneken. Hinter ihnen im goldschimmernden, offenen, griechischen Auto-Phaethon: Apoll, umgeben von den zahllosen Schülern des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik, von Wiener Schrammeln, den Koryphäen der Cabaret-Kunst, den Vestalinnen: Saharet, Cléo de Mérode, Otéro, Odilon den Priestern: Otto Reutter, Donat und Anton Herrnfeld, Carl Maxstadt, Littke Carlsen, mehreren Bockwurstmusikern und dem Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Es findet eine große Huldigung statt. Apoll dankt. Er will seine goldene Leier einem unter den heutigen Trabanten schenken. Da aber alles mit Leiern von prima Qualität überreichlich versehen ist, sieht sich Apoll veranlaßt, sein Instrument der Harfen-Jule zu dedizieren.

In offner, blinkender Perlmutterschale, von zwölf weißen Widdern gezogen, erscheint Frau Venus. Sie küßt Paul Pinke, Paul Erpel, Franzl Éhar und fährt lächelnd und grüßend weiter. Es nahen griechische und römische Spieler, Fechter und Gaukler. Darauf die Barden und Skalden, Minnesänger und Troubadoure. Ein wenig im Abstand: der heilige Gral umgeben von Titurel, Amfortas, Parsifal, Lohengrin, Holzbock und andren Gralsrittern.

Dann: die Sänger von der Wartburg und die von Finsterwalde. Ferner nahen Die Meistersinger von Nürnberg und die Stettiner Sänger.

Darauf: Unter Führung von Hugo Schliemann wackeln heran: das Musiklexikon, die Mannheimer Schule, die Dur- und Moll-Theorie, das „Collegium musicum". An diese schließen sich: das historische Seminar unter Leitung von Professor Hermann Ordinarius. Dr. Lupus führt vor: die



eine geistreich-gemütliche Unterhaltung, scherzen und lachen. Vorn rechts sitzen: Dr. Richard Storch, Paul Hüpfer und Ernst Graus und spielen einen Dauerskat.

Es geht ein Höllenspektakel los. Aus allen Buden ertönt Musik. Grammophone, Pianolas und Phonolas lärmen und kreischen durcheinander. In einer Bude führt ein Kinematograph „Richard Wagner in der Karikatur" vor, was viel belacht wird, besonders von Wagner selbst. Toll geht's bei Niccolo Paganini her. Er spielt mit dem Tod um die Wette. Nachdem er sein Instrument auf dem hohlen Schädel Freund Heins zertrümmert hat, improvisiert er unter frenetischen Beifallsstürmen auf dem zertrümmerten Kasten, dessen Saiten in Fetzen herabhängen, seine „Capricen" sol G. Da schließlich auch diese zerreißt, spielt er den Schluß auf dem Griffbrett, indem er die „Musik" allen Zuhörern mittels seines Blickes suggeriert. — Dicht daneben gibt Liszt eine seiner berühmten „Matineen". Wie er bloß die Hände auf das Instrument legt, geht ein solcher Sturm los, daß er überhaupt vor Ovationen, Händedrücken und Küssen an diesem Tage nicht mehr zum Spielen gekommen ist. Zeitgenossen dieses berühmten Konzertes „ohne Ton" versichern, daß der Meister niemals schöner und erhabener „gespielt" habe. — Sehr gemütlich geht's „Im Weaner Prater" zu. Hier spielt Johann Strauß, der „Walzerkönig", zum Tanze auf. Man sieht in groteskem Durcheinander die Meister Bach mit Offenbach, Beethoven mit Casmagni und andere das Tanzbein schwingen. Bei der „Polonaise" nach der Pause erwischt jeder Klassiker seinen Leib-Biographen, mit dem er unter großer Heiterkeit einherstolziert. Man sieht Bach mit Spitta, Händel mit Chrysander, sonderbarerweise aber Mozart mit Ludwig Nohl (worüber sich Otto Jahn zu Tode ärgert), und Beethoven mit Grimmel (darob sich Marx, Thayer und Kolischer so erbosen, daß sie sich nach der löblichen Gepflogenheit der Beethovenforscher sogleich in die Haare fahren) usw. — Viel besucht wird das Atelier von Dr. Böhler-Wien: Silhouetten berühmter Musiker, durch eine große Laterna magica auf Leinwand geworfen. Wahre Lachsalven erregen: „Richard Wagner küßt Eduard Hanslick"; — „Hans von Bülow verhaut den Direktor des Zirkus Hülsen"; — „Richard Storch als ‚Don Quiixote' (hinten auf dem ‚Rosinante' sitzt Salome) im Kampfe gegen Journalisten und Kritikaster, wobei er Georg Höhler ‚erlegt'"; — „Hofrat Schlaim versucht den Kritiker Dr. Rudolf Ludwig hinauszuschmeißen"; u. a. m. — Dicht neben dem photographischen Atelier kann man (gegen Entree von 100 Mk.) zu sehen bekommen: „Die Verhaftung Enrico Marcuso's durch einen amerikanischen Schutzmann". — Im Hintergrunde hört man Teresa Clavierreño auf den Fidschi-Inseln unter hockenden Polynesiern und Maoris den „Militärmarsch" von Schubert-Tausig herunterdonnern. — In einem „Elite"-Konzertzelt (zur Rechten) spielt Albert d'Eugen sämtliche Beethoven-Sonaten in historischer Reihenfolge nacheinander ohne Pause. Leopold Schlapowsky führt eine neue „Bearbeitung" Chopinscher Meisterwerke vor. Sie ist so „komponiert", daß, während die linke Hand die 24 Etüden spielt, in der rechten Hand die 24 Präludien erklingen. Zum Schluß gibt er eine „Caprice" zum besten, in der sämtliche Walzer von Strauß „kontrapunktisch" verwendet sind. Man hört oft zwölf Walzerthemen zu gleicher Zeit. Abruzzio Tutoni aber übertrumpft ihn, indem er sämtliche „Transscriptionen" von Liszt mit der Linken von vorn und mit der Rechten von rückwärts zu gleicher Zeit spielend improvisiert. Der Schluß dieses Zukunfts-Monstrekonzerts kann nicht genau angegeben werden. Es dauerte so lange, daß die meisten im Konzertsaal einschliefen. Als sie morgens aufwachten, spielte Albert d'Eugen noch weiter. Die Mehrzahl beschloß daher gleich im Saal zu frühstücken und sich auch zum Diner einzurichten, um für alle Fälle gesichert

zu sein. Angesichts dieser Tatsache beschloß der Konzertdirektor Stadtecker die „Philharmonie" derart umzubauen, daß man in ihr bequem übernachten, frühstücken und dinieren kann. Jeder „Platz" besteht aus einem „Patentstuhl", der jeden Augenblick in ein bequemes „Bett" umgewandelt werden kann. Als artistischen Beirat zur Ausgestaltung dieses „Musiksaales der Zukunft" zieht der Direktor der Philharmonie seinen Freund Dr. Paul Reformarsop heran. Die Logen werden Schiffskabinen nachgebildet. Die Direktionsloge wird sofort von Dr. Leopold belegt. In einer daneben liegenden Loge richtet Dr. med. Siegelack gleich seine Praxis ein. In einer überfüllten Theaterbude singt Francesco dan Radi zum tausendunddritten Male das „Champagnerlied" aus „Don Juan". Er schlägt dabei mit 1,05 Minuten den Weltrekord. — Daneben „spinnt" Franceschina von Presti vor ausverkauftem Hause in der Rosinenpartie (Barbier von Sevilla) einen Triller so lange, daß Rossini die Luft ausgeht und er ohnmächtig hinausgetragen werden muß. — In einer Riesenhalle singt Dr. Ludwig Brüllner sämtliche Lieder von Schubert. Diesem wird so schlecht, daß er die nächste Unfallstation aufsuchen muß. — Viel besucht werden die Buden, in denen gegeben werden die Musikdramen: „Genesius", „Ingwelde", „Der arme Heinrich", „Rübezahl", „Die Heirat wider Willen", „Tragaldabas", „Sternengebot", „Sâwitri" und „Ilsebill". Gestopft voll ist's im „Guntram".

Plötzlich tönen Fanfaren. Ein gewaltiger Auflauf entsteht. Es naht:

Ein Festzug

Den phantastischen Zug eröffnen: Bacchanten und Bacchantinnen, Mänaden, Sylphiden u. a. m. Auf einem mit Weinlaub umkränzten jungen Stier reitet Bacchus einher, hinter ihm Silen, völlig trunken. Sie werden jubelnd von der „Münchener Schule" und von der „Lutter u. Wegnerschen" Tafelrunde begrüßt.

Es nahen griechische Chorsänger und Tänzerinnen unter Führung von Isadora Beeneken. Hinter ihnen im goldschimmernden, offenen, griechischen Auto-Phaethon: Apoll, umgeben von den zahllosen Schülern des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik, von Wiener Schrammeln, den Koryphäen der Cabaret-Kunst, den Vestalinnen: Saharet, Cléo de Mérode, Otéro, Odilon den Priestern: Otto Reutter, Donat und Anton Herrnfeld, Carl Maxstadt, Littke Carlsen, mehreren Bockwurstmusikern und dem Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Es findet eine große Huldigung statt. Apoll dankt. Er will seine goldene Leier einem unter den heutigen Trabanten schenken. Da aber alles mit Leiern von prima Qualität überreichlich versehen ist, sieht sich Apoll veranlaßt, sein Instrument der Harfen-Jule zu dedizieren.

In offner, blinkender Perlmutterschale, von zwölf weißen Widdern gezogen, erscheint Frau Venus. Sie küßt Paul Pinke, Paul Erpel, Franzl Éhar und fährt lächelnd und grüßend weiter. Es nahen griechische und römische Spieler, Fechter und Gaukler. Darauf die Barden und Skalden, Minnesänger und Troubadoure. Ein wenig im Abstand: der heilige Gral umgeben von Titurel, Amfortas, Parsifal, Lohengrin, Holzbock und andren Gralsrittern.

Dann: die Sänger von der Wartburg und die von Finsterwalde. Ferner nahen Die Meistersinger von Nürnberg und die Stettiner Sänger.

Darauf: Unter Führung von Hugo Schliemann wackeln heran: das Musiklexikon, die Mannheimer Schule, die Dur- und Moll-Theorie, das „Collegium musicum". An diese schließen sich: das historische Seminar unter Leitung von Professor Hermann Ordinarius. Dr. Lupus führt vor: die



Mensuralnoten, alte Tabulaturen, Lautenspieler u. dgl., Dr. Thule „Die Blasinstrumente in den Miniaturen", Dr. Hering das „Instrumentalkonzert", Ordinarius selber die „Suite", das „Oratorium" und die „Symphonie". Große Ovation seitens der akademischen Jugend, der Lehr- und Schusterbuben.

Darauf folgt: Das Volkslied in den Trachten aller Zeiten und aller Völker.

Serenissimus (ruft ganz entzückt den Leiter Professor Max Kriegstädter zu sich): Famos! Äh, famos! Hier, mein lieber Professor, meinen schönsten Orden (dekoriert ihn). Äh, was sage ich? Professor? Oh! (gnädig) Geheimer Regierungsrat! (ab).

Es tanzen heran: die Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente mit ihrem Behüter: Oskar Schlächter. Daran schließt sich in der Maske des „treuen Eckart" Professor Schopfermann von der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek. Er führt einen Schubkarren der kostbarsten Autographen mit sich, die den besonderen Neid einiger anwesenden Österreicher erwecken. Rockefeller, Morgan, Carnegie bieten ihm vergeblich riesige Summen. In einigem Abstand kommt in der Tracht eines mittelalterlichen Ratsschreibers Professor Jungfrau. Ihm folgen vier Bibliotheksdiener, die einen Riesenlederband mit eisernen Beschlägen und der goldenen Aufschrift: „Katalog der Reichsmusikbibliothek, Buchstabe A" tragen.

Unter Vorantritt von Musikchören naht ein endlos langer Zug. Voran Hellebardiere. Dann ein Wagen, darstellend als sechste Großmacht: die Presse. Neben ihr auf weißem Zelter ein schönes Weib, die Göttin Reklame, ihr zur Seite das Tamtam und die dicke Trommel. Hinter ihr Autoren, Redakteure, Journalisten, Tag- und Nacht-Kritiker, Schickjungen, Reporter und Aquisiteure. Nunmehr folgt im goldenen Wagen, von zwölf weißen Lamas gezogen, mit großem Gefolge: die Agentenkönigin, — durch tosenden Beifall begrüßt. Ihre Majestät, in weißen Hermelin gehüllt, geruhen huldvollst zu danken.

Zwölfte Szene

Ihre Majestät (sich leicht erhebend mit großer Ruhe und Grandezza):

Ich dank' Euch, edle Frau'n und Herrn!
Ihr wißt, ich hab' Euch alle gern.
Wenn wir dem einen unsere Gunst zuwenden,
Dem anderen helfen auf der Lebensreise,
Ihr wißt doch, es geschieht zu gutem Enden.
Es ist nicht uns're Art und Weise,
Talent und Können zu mißdeuten,
Im Gegenteil, wir freuen uns und leiten
Die Genien wie die minder reich Bedachten,
Indem wir auf Entwicklung achten,
Auf Fortschritt, Stimmung, Publikum und Presse,
Und schirmen Euch vor Hunger, Kält' und Nässe.
Natürlich bringen öfters Mißgunst, Neid,

(den Künstlern drohend)

— Es ist nicht leicht mit Euch zu kramen,
Die Spreu zu sondern von dem Samen —

Uns viel Verlust an Kraft und Zeit.
Doch seid gewiß:
Wir wünschen Euch nichts Schlechtes,
Wir wollen Euer Bestes.
Drum machet gute Mienen! —
Wir woll'n doch auch — verdienen.

(Zu ihrem Direktor und Bureauchef)

Doch nun, mon Chef, was machen
Die Freunde und Geschäfte?

Der „Direktor": Teils sind sie gut, teils schlechte.
Im ganzen können wir hienieden
Uns wohl befinden und zufrieden.
Hier ist Herr Arthur Nekisch —

Ihre Majestät (ihn gnädig begrüßend):
Ach, mein Freund und meine Stütze!
Mit Euch streit' ich mich sicher nie.
Ihr seid mir außerord'ntlich nütze,
Solang' Ihr lenkt die „Philharmonie".

Der „Direktor": Herr Robert d'Eugen meldet uns sein Kommen.

Ihre Majestät: Auch der ist immer uns willkommen!
Voll Temperament und Rasse,
Beherrscht er stets die Masse.
Ein Großer, nicht ein Reißer —
Und macht stets volle Häuser.

Der „Direktor": Herr Brüllner will zum Schauspiel gehn —

Ihre Majestät: Darf nimmermehr geschehn!
Zwar mag ich ihn nicht leiden,
Doch müssen wir vermeiden
Jeden Affront. Solang' die Stimme hält,
Muß er bleiben; denn er gefällt.

Der „Direktor": Frau Lilli Wehmann wünscht den Saal —

Ihre Majestät (wütend): Schweigt ein für allemal!
Sie ist nicht untertänig, —
(Kalt) Doch brauchen wir sie wenig.

Der „Direktor": Die Herren Süß, Schlapowsky und Tutoni.

Ihre Majestät (schnell): Tun Sie alles, helfen Sie!
Die besten Chancen, die Virtuosen!
Tun uns nimmermehr erbosen.
Bringen Ruhm und Zins und volle Säle;
Drum haltet mir sie warm auf alle Fälle.

Der „Direktor“: Die Sängerin Schwalbe
Kommt beim Publikum in Gunst,
Ihre Majestät: Ja, groß ist ihre Kunst!
Drum pflügt mit ihrem Kalbe.
Paßt überhaupt auf Stimmung
Und öffentliche Meinung.
Wie die Mode bei der Kleidung
Bring'n sie die Entscheidung.
Der „Direktor“: Hier will eine alte Tante
Mit Empfehlung und Reklamen . . . .
Ihre Majestät: Bitte! Keine Unbekannte!
Denn wir brauchen Namen, Namen!
Der „Direktor“: Die Presse und Kritik
Bereitet uns viel Sorgen.
Ihre Majestät: Davon morgen! —
Sei'n Sie freundlich,
Niemals feindlich,
Nicht zu warm
Und nicht zu kalt,
Stets voll Charme,
Wenn man bezahlt. —
Doch genug!
Wollt mich nicht stören,
Will nichts mehr hören.
Passet mir auf alle Fälle
Auf die vielen neuen Säle —
(gnädig.) Lebt wohl! Küßt mir die Rechte —
Und besorgt mir die Geschäfte. (Ab)

Dreizehnte Szene

(Es folgen die Instrumentenbauer und Klavierfabrikanten. Sie führen das „Klavier der Zukunft“ vor, das alles selbsttätig besorgt: es inspiriert, konzipiert, skizziert, komponiert, sticht die Noten, vervielfältigt die Stimmen, vertreibt die Musikalien und zieht die Tantièmen ein. — Großes Furore macht eine Gruppe: „Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer.“ Der Wagen wird von Verlegerpferden gezogen. Der Kutscher Drösch drischt fest auf sie ein, bis sie ganz brav und im ruhigen Trabe mitgehen.)

Schubert (nachdenklich): Wenn ich denk' an Kampf und Streben
Und jetzt die „Gesellschaft“ seh',
Wünsch ich ihr ein langes Leben,
Denn der Hunger tat mir weh.

(zu Hugo Wolf) Euch erging es auch nicht besser.
(zu Drösch) Sorgt nicht für die starken Esser,
Sorgt mir für die Kleinen!
Neben dem Realen
Gedenkt des Idealen!
Ein starker Geist nur kann uns einen.

Lortzing (zu Drösch): Sagen Sie mal, lieber Freund, nachdem ich schon gestorben bin und von Ihrer „Anstalt" nichts mehr habe, möchte ich Sie doch bitten, mit meiner armen Familie noch einen Rückversicherungsvertrag abzuschließen. Geht das?

(Drösch fährt schnell ab)

Vierzehnte Szene

Es tritt auf:

ein verkannter Komponist

(singt): Zwanzig Opern und Kantaten,
Tausend Lieder und Sonaten
Hab' ich komponiert, —
Nichts wird aufgeführt.
Trotz Kritiken, die mich loben,
Komm' ich dennoch nicht nach oben.
Und der Saal bleibt leer;
Was will man mehr?!

Direktoren und Agenten,
Was versteh'n die von Talenten?!
Was nach Mode stinkt,
Und nach Münze klingt:
Italiener, Juden, Franzen —
Das ist recht! Oh, diese Wanzen,
(pathetisch): Ziehen dich hinab,
Deutschland, sind dein Grab! (Erschießt sich)

Es macht sich Bahn ein alter Kapuzinermönch, Pater Felix Baesecke:

Seht die Schande!
Diese Bande
Von Modernen,
Die nichts lernen
Bring'n uns alle um!
Armes Publikum!
Domine, Jesu Christe, libera animas ommium fidelium . . .

Die verfluchte
Und verruchte
Wagnerrichtung, —
Diese „Dichtung"
Ohne Melodei
Ist 'ne Raserei!
Defunctorum de poenis inferni et . . .

Wie sie klexen
Diese Fexen!
Nichts als Witze
Ohne Grütze.
Diese Malerei
Ist 'ne Schw . . .!

De profundo lacu libera eas.

Diese Sünder,
Ohrenschinder!
Heißt das: Komponier'n?
Oder: Sudeln, Schmier'n?!

Et signifer sanctus Michaël . . .

(Erschöpft): Dies Gebimmel!
Hilf der Himmel!
Drum zum Schluße:
Tuet Buße!
Und bekreuzigt Euch
Vor dem Teufelszeug!

Sanctus Deus In Coelis Classicis!

Amen!

(Unter tosendem Beifallsgebrüll trägt man ihn, auf die Schultern hebend, weg und setzt ihn auf einen Esel)

Fünfzehnte Szene

Eine traurige Figur erscheint: der musikalische Musikkritikaster (viel Haar, karrierte Hosen, bunte Schleife).

Couplet:

1. Ich bin der Kritiker Carlos Pool (spr. u.)
— Eigentlich heiß' ich Federspul —
Früher war ich Ladenschwung,
Doch das war mir nicht genung.
(Gefühlvoll)
Heute schon im Höhendunst
Mache ich in großer Kunst.
Zwar:
Selber kann ich nix,
Schreiben aber fix.

2. Lieb' Konzerte und die Bühn',
Spiel Klavier und Violin',
Auch vom hohen Kunstgesang
Weiß ich manches, Gott sei Dank!
Treib' Exegese, Analys'
Ästhetik auch und das und dies.
Zwar:
Selber kann ich nix,
Schreiben aber fix.

3. Wissen braucht man gar nicht viel,
Hauptsach' ist: moderner Stil,
Was man nennt Persönlichkeit
Oder auch: die Dreistigkeit.
Meine Kunst ist, merkt's genau:
Fluchen, Schimpfen, der Radau.
Zwar:
Selber kann ich nix,
Schreiben aber fix.

4. Die Point', das Aperçu
Versagen ganz gewißlich nie.
Ist die Feder nur recht spitz,
Auf den Geist, da pfeift man itz.
Eines ist mir nur fatal:
Man blamiert sich manchesmal.
Denn:
Selber kann ich nix,
Schreiben ab fix.
(Ab)

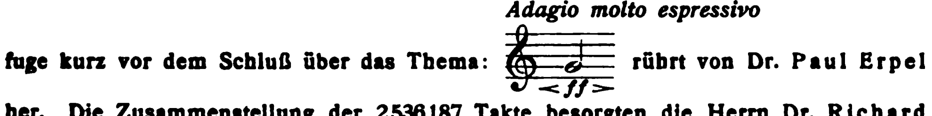
Den Beschluß bilden Gestalten aus den berühmtesten Opern aller Zeiten und Völker. Man sieht u. a. im komischen Aufzug: Parsifal, am rechten Arm Carmen, am linken die Lustige Witwe; dann das Schustertrio: Hans Sachs, Schuster Knieriem („Lumpazivagabundus") und Schuster Weigelt („Mein Leopold"); Romeo und Irmentraut („Waffenschmied"); Bartolo und Isolde; Don Juan und die Heilige Elisabeth; Falstaff, der Kellermeister Hans („Undine") und der Frhr. v. Schönau („Trompeter von Säckingen"); Gurnemanz mit der Salome; Fra Diavolo und Leonore („Fidelio"); Siegfried und die Königin der Nacht; Florestan und Fatinitza; der Barbier von Bagdad mit Ännchen („Freischütz") und Bastienne; Marcel und Eleazar. Zum Schluß die drei Wiedertäufer („Prophet") mit den drei Rheintöchtern einen Cancan, und Norma mit Sarastro die Matchiche tanzend.

Die Meister, Gäste und Festteilnehmer versammeln sich in der Riesenfestspielhalle.

Es folgt: Das Tonkünstler-Festkonzert.

Der Welten Untergang

Zweitägiges hyperinternationales Orchestergeräusch für 500 Instrumentalisten und 2000 Singstimmen. Das Werk, zu dem jeder lebende Tonsetzer unserer Erde einen Takt beigesteuert hat, wird nur durch ganz neue, eigens für diesen Zweck erfundene Instrumente ausgeführt. Lieferanten für die neue Notenschrift und die neuen Schlüssel waren: Georg Kirchen, Stephan Hermani und Franz Siebitzky. Die Kontrapunkte stammen von dem Universitätsmusikdirektor Max Bierhuber; die vorkommenden Dissonanzen sind von Professor Carl Vorwärts „erfunden". Mit der Lieferung der Melodie wurde trotz der massenhaften Offerten, weil nicht mehr zeitgemäß, daher entbehrlich und auch völlig belanglos, niemand betraut. Die Quadrupelfuge kurz vor dem Schluß über das Thema:



rührt von Dr. Paul Erpel her. Die Zusammenstellung der 2536187 Takte besorgten die Herrn Dr. Richard Storch, Max Drillings, Gustav Dahler und Felix Bierfeldner.

Die Redaktion des Programmbuchs (490 Druckseiten stark) nebst eingehender Analyse hat Hofrat Dr. Max Volbeck übernommen. Die begleitenden Bilder führt die Aktiengesellschaft: „Lebende Photographie" aus. Die zur Verwendung kommenden 28zölligen Geschütze sind von der Firma Friedrich Krupp, Essen, gütigst zur Verfügung gestellt worden.

Programm:

I. Bild: Der Erdrutsch (d-moll mit cis-moll vermischt).

II. Bild: Der Taifun (B-dur mit h-moll vermischt).

III. Bild: Die Eisberge in Bewegung (das Motiv besteht aus einer Folge von verminderten Sekunden und übermäßigen Oktaven, die chromatisch auf- und absteigend das Knirschen und Quietschen der Eisberge darstellen).

IV. Bild: Die Meere treten aus (es-moll und fis-moll).

V. Bild: Das jüngste Gericht, oder der Untergang der Erde. (Hier treten alle Tonarten zusammen gemischt auf. Alle Instrumente spielen einen halben Viertel Ton höher bzw. tiefer als die Orgeln spielen und die Chöre singen.)

Schlußbild: Die Flucht im Luftschiff nach dem Mars. — — —

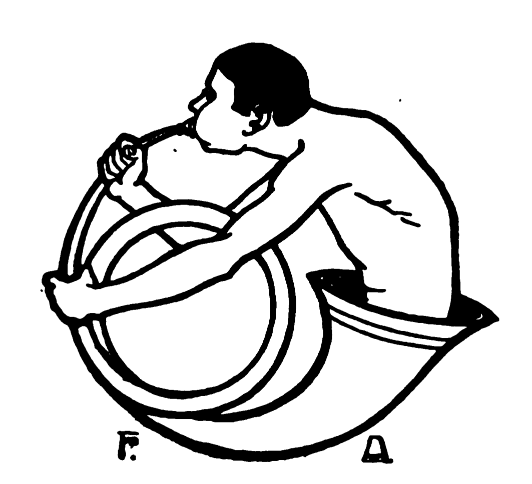
Telegramm des eigens entsandten Spezialberichterstatters der „Marszeitung" (nach Schluß der Redaktion):

„Der Erfolg der Fastnachtssymphonie war kolossal. Die Wirkung war so stark, daß Beethoven seine Taubheit verlor. Angesichts des Luftschiffaufstieges wurde Lionardo da Vinci wahnsinnig. Die meisten von den Zuhörern wurden ebenfalls irre oder gaben noch während der Vorstellung ihren Geist auf. Die Erschütterungen beim ‚Jüngsten Gericht' sollen so heftig gewesen sein, daß die Bewohner auch der nächsten Planeten erschreckt aus den Betten fielen."

Schlusszene

Es schlägt 1 Uhr. — — — Der Spuk verschwindet.

Die Bühne verwandelt sich und nimmt ihr gewohntes Aussehen an. Die Orchesterinstrumente klettern über die Rampe und nehmen ihre alten Plätze ein. — — —





DRACH UND TROUBADOUR

BALLADE

von Alfred von Ehrmann

Das war der Drache Feuerspeib,
Der hatte einen Schlangenleib
Und einen Löwenrachen.
Und wie halt schon so Drachen sind,
Tät er das allerschönste Kind
In seinem Turm bewachen.

So mancher Ritter Möchtegern
Kam aus der Nähe oder Fern',
Die Jungfrau zu gewinnen.
Doch wenn der Drach' die Zähne wies,
Und aus der Nas' ein Wölkchen blies,
Ritt jeder flugs von hinnen.

Einst nahte sich ein Troubadour,
Der singend durch die Lande fuhr . . .
Der Lindwurm bläht' die Nüstern
Und schnob: „Komm her, daß ich dich freß!
Du bist wohl auch nach der Prinzeß
In meinem Turme lüstern?"

Der Junker sprach: „Und hättest du
Noch zehn Prinzessinnen dazu,
Ich fragte nichts nach ihnen.
Mich lockt nur einer Dame Gunst:
Der hehrsten Königin, der Kunst,
Will ich in Treuen dienen."

Und hob die Geige an das Kinn
Und spielte mit Verstand und Sinn
Den schönsten seiner Reigen.
„Wuh!" staunt der Drach, „wie macht man das?"
Der Junker sprach: „'s ist nur ein Spaß,
Ich will's Euch gerne zeigen."

Und nun, mit manchem schrillen Ton,
Begann die erste Lektion:
Der Schüler war voll Eifer.
Das klang, als machten just im Wald
Fünfhundert Sägefeiler Halt
Und tausend Scherenschleifer.

Bis endlich, matt und schlummerschwer,
Der Drache stöhnt: „Ich kann nicht mehr,
Ich bin entsetzlich müde."
Drauf schläferte, beim Abendschein,
Der Troubadour ihn gänzlich ein
Mit einem Wiegenliede.

Und trat ins Schloß durchs offne Tor
Und flog die Wendeltrepp' empor
Mit leichtbeschwingtem Fuße.
Die Schöne, schon im Nachtgewand,
Reicht' ihm zum Kusse erst die Hand
Und dann den Mund zum Kusse.

Und dann ... Oh, fragt mich nicht, was dann!
Der Mond stieg auf, die Luft begann
Sich köstlich abzukühlen.
Die Nachtigall im Tale sang,
Und das Geschnarch des Drachen klang
Wie ferne Brettermühlen ...

Beim Morgenrot, im Turmgemach:
„Oh, wehe uns!" die Schöne sprach,
„Der Wurm wird dich verschlingen!"
Der Junker räkelt sich und spricht:
„Sei unbesorgt, den groben Wicht
Wird meine Kunst bezwingen.

Zwar ist die Sache kein Genuß,
Jedoch entschädigt mich dein Kuß
Für alle Mühn und Qualen."
Und weil's noch früh am Morgen war,
Ließ er sich schnell vom Honorar
Noch ein a conto zahlen.

Und ging hinab zu Feuerschnauf
Und weckt' den holden Schläfer auf
Und sprach: „Mein Herr, ich bitte!"
Und nun, mit manchem falschen Ton,
Begann die zweite Lektion,
Und tags darauf die dritte.

So ging es weiter Tag für Tag,
Der Schüler scheute keine Plag'
Und übte wie besessen.
Und wie schon Dilettanten sind,
Hatt' er das wunderschöne Kind
Im Turme bald vergessen.

Er phantasierte oft allein
Und ließ bei Sonn- und Mondenschein
Das Pärchen frei gewähren.
Da seufzte sie wohl manchesmal:
„Ach, wärst du, Liebster, mein Gemahl
Und ich dein Weib in Ehren!"

Er aber räkelt sich und spricht:
„Heiraten ist das Höchste nicht
In diesem Erdenleben."
Und da's schon spät im Sommer war,
Ließ er sich noch vom Honorar
Die letzte Quote geben.

Und ging — und kam nicht mehr zurück.
Von ferne grüßt' er noch sein Glück:
„Leb' wohl, mein Lieb, ich wandre."
Da weinten Drach' und Jungfrau viel,
Er um's verlorne Saitenspiel,
Sie noch um manches andre.

Der Lindwurm aber litt seitdem
An Schwermut, Lungendampf, Ekzem
Und Blähungen im Magen.
Und als der nächste Ritter kam,
Ließ er sich aus Verdruß und Gram
Mit leichter Müh' erschlagen.



Der Sieger trat durchs offne Tor
Und flog die Wendeltrepp' empor
Mit leichtbeschwingtem Fuße.
Die Schöne, schon im Nachtgewand,
Reicht' ihm zum Kusse erst die Hand
Und dann den Mund zum Kusse.

Und dann — dann hob er sie aufs Roß
Und führt' sie auf sein festes Schloß
Zu frohem Hochzeitsmahle.
Und siehe da — ein Troubadour,
Das Saitenspiel an grüner Schnur,
Erschien im hohen Saale.

Und sang von der vielschönen Braut,
So man dem Grafen angetraut,
Voll Tugend, Zucht und Ehre,
Und von des Grafen kühnem Mut,
Bei dem sie noch in bessrer Hut,
Als bei dem Drachen wäre.

Da lachte laut der Bräutigam:
„Wohl ist die Braut viel tugendsam,
Wohl will ich grimmig wachen
Und Feuer spucken — wenn ich kann:
Es steckt in jedem Ehemann
Ein Stück von einem Drachen."

Die junge Gräfin sagte nichts.
Sie sah verträumten Angesichts
Auf ihren Schoß hernieder.
Nur als der Sänger sich empfahl,
Da frug ihn ihres Auges Strahl:
„Wann, Liebster, kommst du wieder?"

Er blieb auch nicht gar lange fern.
Der Graf gewann den Sänger gern,
Weil er ihm manche Stunde
Des Tages mit Musik vertrieb.
Auch der Frau Gräfin war er lieb —
Wohl aus dem gleichen Grunde.

Wie oft er nach dem Schlosse kam
Und ob der Graf a u c h Stunden nahm
Im edlen Geigenspiele,
Das kündet uns kein Pergament.
Drum ist die Märe hier zu End'
Und mein Gesang am Ziele.

Und die Moral von der Geschicht':
Ein Dilettant erbarmt uns nicht,
Ein Ehemann noch minder.
Wer aber alles beides ist,
Dem wünscht man lange Lebensfrist,
Viel Glück und recht viel Kinder.





Im Augenblicke, wo ich starb, hatte ich dasselbe Gefühl, wie ein lustiger Oberton, der sich seiner nobeln Schwingungszahl immer gefreut hatte, und der nun zu einem grämlichen Unterton verwandelt worden war: zu einem jener auf der Nachtseite des Daseins hängenden Töne, die nur mehr räsonieren, wenn man sie durch einen Schubs erzittern macht. Es war gräßlich. O heiliger Riemann, warum hatte ich dir nie geglaubt! Und wie rasch war ich zu der realen Existenz eines solchen Unterwesens gekommen!

Es geschah, ich glaube, in der vierzigsten oder einundvierzigsten Aufführung von „Hänsel und Gretel", der Oper unseres lieben Meisters Engelbert, die ich besuchen mußte, um nachzusehen, wie die neue Gretel sich benähme. Und darüber ein Gutachten zu schreiben. (Man verlangt solche Wichtigkeiten im Winter stets von mir). Und wie ich nun in dieser vierzigsten oder einundvierzigsten Aufführung saß und nachsah, und wie nun zum vierzigsten oder einundvierzigsten Male der Sandmann aus der Kulisse kam und den Weihnachtskindern im Saale versicherte, daß er eben der kleine Sandmann sei und nichts Böses sinne, da — lieber, guter Engelbert, du bist nicht schuld daran! — da dumpfte ich ein. Ich träumte, ich schlief. Und wie unsre Gedanken und Wünsche eben im Traume freies Spiel haben, gleich der Harmonik in Regerschen Stücken, worin manche kein tonales Zentrum mehr erkennen wollen, so auch dieses Mal: die Gedanken und Wünsche kreisten und brachten Geheimstes an den Tag, und ich fühlte, nun sterbe ich. Endlich! Einige Engel waren so freundlich und kamen von der Bühne herab, stellten sich um mich her, zwei zu meinen Häupten, zwei zu meinen Füßen. Und trugen mich so himmelwärts. Ach, Kinder, eine zölestische Vorfreude durchrieselte schon meine Glieder, als ich über das Dach unsres Stadttheaters emporflog, wo die neue Gretel so falsch gesungen hatte wie die alte, ach es war — ich suchte eben nach dem Ausdrucke dieser Empfindung, als ich im Zurückschauen drei oder vier gute Mitbürger in Zylindern unten auf der schneebedeckten Erde stehen sah, vier Herren, die mir mit der Hand nachwinkten und nachriefen: „Glückliche Reise! Gott sei Dank, wir sind ihn los! Den Kerl!" Es waren offenbar einige Mitglieder unsres Tonkünstlerklubs, mit denen ich alle

vierzehn Tage bei einer Sitzung des Ausschusses zusammengesessen war, und die mich früher niemals mit „Kerl“ oder so ähnlich angeredet, sondern immer gesprochen hatten: „unser lieber E. D.“, oder „unser wackrer Mitstreiter“, oder „der sehr geehrte Herr Vorredner“ usw. Und die mir beim Abschiede immer beide Hände geschüttelt und mir süß zugelächelt hatten. Auch „Alles Schöne nach Hause“ pflegte man mir nachzurufen, wenn ich in meine Gasse einbog. Unser Klub hieß eben „Harmonie“, und so konnte ich mir's nicht erklären, daß die Herren auf einmal anderen Sinnes geworden sein sollten. Ich horchte noch einmal im Fliegen, ob's nicht die Organe einiger Mitglieder des Stadttheaters sein könnten — aber nein! Obwohl die Stimmen wegen der zunehmenden Entfernung schon schwächer klangen, vermochte ich doch einige der Worte zu verstehen, die die befreundeten Musiker mir nachriefen: „..... die Ehre, hab' die Ehre! (sprich: „djähre!“) Auf Nimmerwiedersehen ..... endlich los, den Kerl!“ Also doch. Und jetzt begriff ich, hellseherisch wie man im Augenblicke des Abscheidens ist, daß ihre jahrelang genährten und unterdrückten Wünsche es waren, die durch die Kraft des Gemütes Eingang in die Falten meiner Seele gefunden hatten, und hier — als meine eigenen Selbstmordwünsche wieder zum Vorschein kamen.

Im Fliegen begriff ich auch, wie unangenehm es unserm Holländer und unsrer Senta im Stadttheater sein muß, wenn der Herr Regisseur sie im Schlußtableau wie zwei Gehenkte stilvoll aufziehen läßt, denn ich flog weich und warm dahin; ich dachte eben daran, ob die moderne Flugtechnik nicht für die Oper nutzbringend sein könnte, als mein noch ganz veropertes Ohr plötzlich eine Fanfare hörte. Eine Fanfare von drei silbernen Trompeten. C-dur. Teufel, Teufel, dachte ich, das ist ja Richard Strauß. Die bekannte Triole, 3. Szene, Ziffer 134, Jochanaan: „Und rufe ihn beim Namen“...?



Sollten die Leute hier oben auch schon — — sollten sie im himmlischen Walhalla, sollten sie in diesem Weihefestspiel nichts Besseres wissen, als — da rief plötzlich eine mächtige Baßstimme: „Halt!!“ Die Engel ließen mich los, und flüsterten erschreckt: „Der Herr!“

So schwebte ich denn mit einem Male hilflos in der Luft, ängstlich, und doch nicht ganz ohne Vertrauen: wie der Knabe vor dem Großpapa. „Du willst in den Himmel? Ja wer bist du denn, und woher kommst du?“ hörte ich es donnern. Ich gab Name und Charakter, Stand und Religion an, so wie ichs von der Polizei aus gewohnt war, und fügte schließlich



MUSIKKRITIKERS HIMMELFAHRT

von Dr. Ernst Decsey

Im Augenblicke, wo ich starb, hatte ich dasselbe Gefühl, wie ein lustiger Oberton, der sich seiner nobeln Schwingungszahl immer gefreut hatte, und der nun zu einem grämlichen Unterton verwandelt worden war: zu einem jener auf der Nachtseite des Daseins hängenden Töne, die nur mehr räsonieren, wenn man sie durch einen Schubs erzittern macht. Es war gräßlich. O heiliger Riemann, warum hatte ich dir nie geglaubt! Und wie rasch war ich zu der realen Existenz eines solchen Unterwesens gekommen!

Es geschah, ich glaube, in der vierzigsten oder einundvierzigsten Aufführung von „Hänsel und Gretel“, der Oper unseres lieben Meisters Engelbert, die ich besuchen mußte, um nachzusehen, wie die neue Gretel sich benähme. Und darüber ein Gutachten zu schreiben. (Man verlangt solche Wichtigkeiten im Winter stets von mir). Und wie ich nun in dieser vierzigsten oder einundvierzigsten Aufführung saß und nachsah, und wie nun zum vierzigsten oder einundvierzigsten Male der Sandmann aus der Kulisse kam und den Weihnachtskindern im Saale versicherte, daß er eben der kleine Sandmann sei und nichts Böses sinne, da — lieber, guter Engelbert, du bist nicht schuld daran! — da dumpfte ich ein. Ich träumte, ich schlief. Und wie unsre Gedanken und Wünsche eben im Traume freies Spiel haben, gleich der Harmonik in Regerschen Stücken, worin manche kein tonales Zentrum mehr erkennen wollen, so auch dieses Mal: die Gedanken und Wünsche kreisten und brachten Geheimstes an den Tag, und ich fühlte, nun sterbe ich. Endlich! Einige Engel waren so freundlich und kamen von der Bühne herab, stellten sich um mich her, zwei zu meinen Häupten, zwei zu meinen Füßen. Und trugen mich so himmelwärts. Ach, Kinder, eine zölestische Vorfreude durchrieselte schon meine Glieder, als ich über das Dach unsres Stadttheaters emporflog, wo die neue Gretel so falsch gesungen hatte wie die alte, ach es war — ich suchte eben nach dem Ausdrucke dieser Empfindung, als ich im Zurückschauen drei oder vier gute Mitbürger in Zylindern unten auf der schneebedeckten Erde stehen sah, vier Herren, die mir mit der Hand nachwinkten und nachriefen: „Glückliche Reise! Gott sei Dank, wir sind ihn los! Den Kerl!“ Es waren offenbar einige Mitglieder unsres Tonkünstlerklubs, mit denen ich alle

vierzehn Tage bei einer Sitzung des Ausschusses zusammengesessen war, und die mich früher niemals mit „Kerl“ oder so ähnlich angeredet, sondern immer gesprochen hatten: „unser lieber E. D.“, oder „unser wackrer Mitstreiter“, oder „der sehr geehrte Herr Vorredner“ usw. Und die mir beim Abschiede immer beide Hände geschüttelt und mir süß zugelächelt hatten. Auch „Alles Schöne nach Hause“ pflegte man mir nachzurufen, wenn ich in meine Gasse einbog. Unser Klub hieß eben „Harmonie“, und so konnte ich mir's nicht erklären, daß die Herren auf einmal anderen Sinnes geworden sein sollten. Ich horchte noch einmal im Fliegen, ob's nicht die Organe einiger Mitglieder des Stadttheaters sein könnten — aber nein! Obwohl die Stimmen wegen der zunehmenden Entfernung schon schwächer klangen, vermochte ich doch einige der Worte zu verstehen, die die befreundeten Musiker mir nachriefen: „..... die Ehre, hab' die Ehre! (sprich: „djähre!“) Auf Nimmerwiedersehen ..... endlich los, den Kerl!“ Also doch. Und jetzt begriff ich, hellseherisch wie man im Augenblicke des Abscheidens ist, daß ihre jahrelang genährten und unterdrückten Wünsche es waren, die durch die Kraft des Gemütes Eingang in die Falten meiner Seele gefunden hatten, und hier — als meine eigenen Selbstmordwünsche wieder zum Vorschein kamen.

Im Fliegen begriff ich auch, wie unangenehm es unserm Holländer und unsrer Senta im Stadttheater sein muß, wenn der Herr Regisseur sie im Schlußtableau wie zwei Gehenkte stilvoll aufziehen läßt, denn ich flog weich und warm dahin; ich dachte eben daran, ob die moderne Flugtechnik nicht für die Oper nutzbringend sein könnte, als mein noch ganz veropertes Ohr plötzlich eine Fanfare hörte. Eine Fanfare von drei silbernen Trompeten. C-dur. Teufel, Teufel, dachte ich, das ist ja Richard Strauß. Die bekannte Triole, 3. Szene, Ziffer 134, Jochanaan: „Und rufe ihn beim Namen“...?



Sollten die Leute hier oben auch schon — — sollten sie im himmlischen Walhalla, sollten sie in diesem Weihefestspiel nichts Besseres wissen, als — da rief plötzlich eine mächtige Baßstimme: „Halt!!“ Die Engel ließen mich los, und flüsterten erschreckt: „Der Herr!“

So schwebte ich denn mit einem Male hilflos in der Luft, ängstlich, und doch nicht ganz ohne Vertrauen: wie der Knabe vor dem Großpapa. „Du willst in den Himmel? Ja wer bist du denn, und woher kommst du?“ hörte ich es donnern. Ich gab Name und Charakter, Stand und Religion an, so wie ichs von der Polizei aus gewohnt war, und fügte schließlich



MUSIKKRITIKERS HIMMELFAHRT

von Dr. Ernst Decsey

Im Augenblicke, wo ich starb, hatte ich dasselbe Gefühl, wie ein lustiger Oberton, der sich seiner nobeln Schwingungszahl immer gefreut hatte, und der nun zu einem grämlichen Unterton verwandelt worden war: zu einem jener auf der Nachtseite des Daseins hängenden Töne, die nur mehr räsonieren, wenn man sie durch einen Schubs erzittern macht. Es war gräßlich. O heiliger Riemann, warum hatte ich dir nie geglaubt! Und wie rasch war ich zu der realen Existenz eines solchen Unterwesens gekommen!

Es geschah, ich glaube, in der vierzigsten oder einundvierzigsten Aufführung von „Hänsel und Gretel", der Oper unseres lieben Meisters Engelbert, die ich besuchen mußte, um nachzusehen, wie die neue Gretel sich benähme. Und darüber ein Gutachten zu schreiben. (Man verlangt solche Wichtigkeiten im Winter stets von mir). Und wie ich nun in dieser vierzigsten oder einundvierzigsten Aufführung saß und nachsah, und wie nun zum vierzigsten oder einundvierzigsten Male der Sandmann aus der Kulisse kam und den Weihnachtskindern im Saale versicherte, daß er eben der kleine Sandmann sei und nichts Böses sinne, da — lieber, guter Engelbert, du bist nicht schuld daran! — da dumpfte ich ein. Ich träumte, ich schlief. Und wie unsre Gedanken und Wünsche eben im Traume freies Spiel haben, gleich der Harmonik in Regerschen Stücken, worin manche kein tonales Zentrum mehr erkennen wollen, so auch dieses Mal: die Gedanken und Wünsche kreisten und brachten Geheimstes an den Tag, und ich fühlte, nun sterbe ich. Endlich! Einige Engel waren so freundlich und kamen von der Bühne herab, stellten sich um mich her, zwei zu meinen Häupten, zwei zu meinen Füßen. Und trugen mich so himmelwärts. Ach, Kinder, eine zölestische Vorfreude durchrieselte schon meine Glieder, als ich über das Dach unsres Stadttheaters emporflog, wo die neue Gretel so falsch gesungen hatte wie die alte, ach es war — ich suchte eben nach dem Ausdrucke dieser Empfindung, als ich im Zurückschauen drei oder vier gute Mitbürger in Zylindern unten auf der schneebedeckten Erde stehen sah, vier Herren, die mir mit der Hand nachwinkten und nachriefen: „Glückliche Reise! Gott sei Dank, wir sind ihn los! Den Kerl!" Es waren offenbar einige Mitglieder unsres Tonkünstlerklubs, mit denen ich alle

vierzehn Tage bei einer Sitzung des Ausschusses zusammengesessen war, und die mich früher niemals mit „Kerl" oder so ähnlich angeredet, sondern immer gesprochen hatten: „unser lieber E. D.", oder „unser wackrer Mitstreiter", oder „der sehr geehrte Herr Vorredner" usw. Und die mir beim Abschiede immer beide Hände geschüttelt und mir süß zugelächelt hatten. Auch „Alles Schöne nach Hause" pflegte man mir nachzurufen, wenn ich in meine Gasse einbog. Unser Klub hieß eben „Harmonie", und so konnte ich mir's nicht erklären, daß die Herren auf einmal anderen Sinnes geworden sein sollten. Ich horchte noch einmal im Fliegen, ob's nicht die Organe einiger Mitglieder des Stadttheaters sein könnten — aber nein! Obwohl die Stimmen wegen der zunehmenden Entfernung schon schwächer klangen, vermochte ich doch einige der Worte zu verstehen, die die befreundeten Musiker mir nachriefen: „..... die Ehre, hab' die Ehre! (sprich: „djähre!") Auf Nimmerwiedersehen ..... endlich los, den Kerl!" Also doch. Und jetzt begriff ich, hellseherisch wie man im Augenblicke des Abscheidens ist, daß ihre jahrelang genährten und unterdrückten Wünsche es waren, die durch die Kraft des Gemütes Eingang in die Falten meiner Seele gefunden hatten, und hier — als meine eigenen Selbstmordwünsche wieder zum Vorschein kamen.

Im Fliegen begriff ich auch, wie unangenehm es unserm Holländer und unsrer Senta im Stadttheater sein muß, wenn der Herr Regisseur sie im Schlußtableau wie zwei Gehenkte stilvoll aufziehen läßt, denn ich flog weich und warm dahin; ich dachte eben daran, ob die moderne Flugtechnik nicht für die Oper nutzbringend sein könnte, als mein noch ganz veropertes Ohr plötzlich eine Fanfare hörte. Eine Fanfare von drei silbernen Trompeten. C-dur. Teufel, Teufel, dachte ich, das ist ja Richard Strauß. Die bekannte Triole, 3. Szene, Ziffer 134, Jochanaan: „Und rufe ihn beim Namen"...?



Sollten die Leute hier oben a u c h schon — — sollten sie im himmlischen Walhalla, sollten sie in diesem Weihefestspiel nichts Besseres wissen, als — da rief plötzlich eine mächtige Baßstimme: „Halt!!" Die Engel ließen mich los, und flüsterten erschreckt: „Der Herr!"

So schwebte ich denn mit einem Male hilflos in der Luft, ängstlich, und doch nicht ganz ohne Vertrauen: wie der Knabe vor dem Großpapa. „Du willst in den Himmel? Ja wer bist du denn, und woher kommst du?" hörte ich es donnern. Ich gab Name und Charakter, Stand und Religion an, so wie ichs von der Polizei aus gewohnt war, und fügte schließlich

più piano hinzu: angekommen aus Graz. „Aus Gra—az?" fragte die Stimme und dehnte das a wie man im Erstaunen zu dehnen pflegt, oder wie unser Heldentenor es zu dehnen pflegt: „Aus Graaz? Daher kommen im Jahr nicht viel Leute zu mir herauf. Bin aber soweit ganz zufrieden. Lebt ja der Rosegger dort, an dem ich meine Freude habe! Und von dem ich eigentlich das Meiste über euch weiß. Sonst ist ja nicht viel — doch halt, daß ich nicht lüg': im Frühjahr 1906 nach euerm Kalender, da habt ihr Grazer ja die Salome aufgeführt. Gleich unter den Ersten. Kennst du den Strauß, den Doktor?"

„Wie? Die Sa — — Sie meinen? Im Ernst? Wie hab' ich gehört? Sie sagten Richard Strauß?" fragte ich ganz verblüfft. Welche Überraschung! Selbst hier oben war der Farbenhändler schon populär.

„Ja, ja, die Salome mein' ich, das kleine Judenmädchen von Richard Strauß. Warum denn nicht? Bin ich nicht immer für den Fortschritt gewesen? Habe ich's am Bilde meiner Welt den Leuten nicht klar zu machen versucht, meiner Welt, die in keiner Minute dieselbe ist, sondern immer neu und neu, ein tägliches Mirakel, worin ihr Ameisen herumkriecht, ein Strohhälmchen schleppt, und nach einer Weile sagt: schon wieder ein Jahrhundert um? Warum soll ich also nicht dafür sein, wenn eine Ameise einmal wenigstens in einer neuen Richtung —"

„Aber um Gotteswillen", rief ich, „dieses gotteslästerliche Gemächte in einem Akt!"

„Mein lieber Sohn aus Graz, errege du dich nur nicht um meinetwillen. Laß das meine Sache sein. Es gibt zwar Leute, die stets glauben: sie müssen mich protegieren, obwohl schon der heilige Augustinus in der Summa Theologica sehr richtig bemerkt hat, daß ich alle Dinge erkenne, die möglich sind, und obwohl der Nietzsche Friedrich hinwiederum mich veranlassen wollte, mich selbst aufzuheben. 's ist ein eigen Ding mit meiner Allmacht und Herrlichkeit; aber es muß auch solche Käuze geben: Protektoren des lieben Gottes! Die immer wissen, wodurch ich beleidigt bin. Bin aber gar nicht beleidigt; und kann's gar nicht werden. Höchstens ist mir unangenehm, wenn eine Ameise die andern zum Narren hält; sich Künstler nennt und eigentlich eine Firma betreibt. Oder dasselbe wiederholt, was schon zehnmal wiederholt worden ist. Aber wenn einer da unten so recht aufbegehrt und alle andern ärgert, und allein sein Wegelchen sucht — dann steckt gewiß etwas in ihm. Kraft — das ist das einzige, wovor ich Respekt habe! Und was ist ein Künstler, der nicht die Faust ballen kann, aus euren Köpfen nicht Funken schlägt? Wozu habe ich Künstler werden lassen unter euch?"

„Künstler, ja, recht schön. Aber ist das Kunst — bitt' um Entschuldigung — wenn gezeigt wird, wie ein Frauenzimmer einem den Kopf

abschlagen läßt, und dann diesen Gegenstand abküßt, abbusselt, wie man bei uns sagt? Pfui — bitt' nochmals um Entschuldigung — das ist Perversität, das ist Unmoral, das gehört nicht auf die Bühne; auch der Herr Professor, nun der, der die Musikgeschichte, die große, geschrieben hat, hat es gesagt, und überhaupt: das ist — ich muß schon wieder Pfui sagen . . ."

„Mein lieber Sohn aus Graz, du gehörst, mir scheint, auch zu den Biedermännern, die einen sogenannten Heiligenschein zum Anknöpfeln haben. In den gewissen Weinstüberln, in den gewissen Orpheumshäusern und — etcetera, etcetera sag' ich — da nehmt ihr den Heiligenschein immer ab. Und zwinkert einander an. Im Theater — steckt ihr ihn geschwind wieder auf. Damit es die anderen sehen. Und werdet ganz durchsichtig vor Moral. Und entrüstet euch mit der Mannesstirne. O, ich kenne meine Pappenheimer . . . . .!"

„Ja, ich möchte Ihnen nicht Unrecht geben in dem Punkt. Ja, ja. Das schon. Aber die Frauen werden doch herabgesetzt, und die Liebe?"

Da sprach die Stimme mit einem herzwarmem Timbre: „Mein lieber Freund, was weißt du von den Frauen? Was von der Liebe? Meinen gelungensten Kunstwerken? Die Frauen hab' ich erschaffen, damit ihr eine Herrlichkeit und eine Plage habt. Und zugleich ein Geheimnis. Das ist ja das schönste an den Frauen, daß keiner sie ergründen mag, daß niemand sagen kann, er habe sie fertig gedacht. Nein, vor den Frauen werdet ihr immer hilflos und dankbar stehen, immer wie Anfänger. Denn, das ist der wahrste Gedanke, den seit langem einer gedacht hat: Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes! Und — schau her — gerade das ist das Schönste in der Musik. Die g-Dur-Stelle mit dem Horn! So etwas freut mich. Denn schließlich kann das nur einer machen, der von mir ein bischen Gnade hat."

Ich sah: da war nichts anzufangen; und trotzdem ich viele gute deutsche Broschüren gelesen hatte, wußte ich kaum etwas zu sagen, und dachte wie der Gounod'sche Faust: Nichts. Die Stimme aber fuhr fort: „Man sieht, daß du aus deutschen Landen kommst. Denn der Deutsche kann sich nicht ertragen. Siehe: der Franzose bewundert euch, der Brite läßt euch Gerechtigkeit widerfahren, soweit ihr Künstler seid, aber lieben kann der Deutsche den Deutschen nie. Höchstens wenn den deutschen Künstler der Teufel geholt hat. Dann tut euch leid, daß ihr ihn nicht exhumieren könnt. Oder, daß er nicht mehr Briefe geschrieben hat, die ihr sammeln könntet. Und redet, solange er lebt, von Konfusion. Das habt ihr schon von Bach gesagt (daß er die Gemein' „confundiret" hätt'), das habt ihr von Beethoven gesagt, das habt ihr von Herrn Wagner gesagt. Aber, Hand aufs Herz, mein Lieber — wer ist eigentlich der Konfundierte? Was wißt ihr von Konfusion, Fortschritt, was von meinen ewig verborgenen

Gesetzen? Soviel wie das Kieseltierchen im Meeresschlamm von den Grenzen der Ozeane und ihrer auf- und abwallenden Flut und Ebbe! Hundertmal hab' ich's schon gepredigt. Wie in dem Liede von Mahler der Heilige Antonius den Stockfischen: ‚Die Predigt hat allen sehr gut g'fallen; sie bleiben die Alten ...' Sogar das sogenannte Mittelalter habt ihr einmal einen Rückschritt genannt — ich muß rein lachen — als ob in einer Kette fortschrittliche und rückschrittliche Glieder sein könnten! Und habt aus dem ‚Rückschritt' nicht genug Neumen, Codices und Tabulaturen ausgraben können. Geheimnis ist alles! Nach drei Schritten, die ihr in eurer sog. Harmonielehre macht, steht ihr schon vor den zugemachten Türen eines rätselvollen Mikrokosmus, und nicht einmal mein lieber Sohn Riemann weiß alles, obwohl er gerne alles wissen möchte."

Da senkte ich demütig meinen hohlgewordenen Schädel, wie wenn ich zu allem Ja und Amen sagte; und fragte ganz bescheiden, pp und wie flautato: „Bitte, darf ich schon hinein? ..."

„Das werden wir erst sehen", sprach der Herr. Die himmlische Konduiteliste mit dem Sünden- und Verdienst-Register liegt hier auf, und ich werde entscheiden, was dir darnach bevorsteht: Himmel oder Hölle".

Ganz ergeben stand ich und wartete. Im Stehen schaut der Mensch dumm aus, bemerkte einmal Rosegger, und ich fand in diesem Augenblick, wie Recht der Mann hatte. Die Zeit schien mir trotz der Himmelsglorie so unendlich lang, wie Gloria, die sechsfache Symphonie von Nicodé.

Endlich hörte ich, wie das Buch mit einem furchtbaren Fortissimo zugeschlagen wurde, und die Stimme des Herrn in einem feierlichen Ritardando zu tönen begann: „Mein Sohn gib acht: für den Himmel bist du nicht reif, wie wäre es denn auch ein Musikkritiker! Mit euch muß man vorsichtig sein, denn ihr Berufsmörder seid jetzt so bayreuthisch erzogen, daß ihr imstande seid, ein Feuilleton über den mangelnden Stil der himmlischen Inszenierung zu schreiben. Nein, ein Musikkritiker darf mir nicht herein."

„Aber, bitte schön, ich seh' doch gerade dort hinter Ihnen den Wilhelm Kienzl auftauchen," erwiderte ich schüchtern. „Der schreibt doch auch; ist doch auch Kritiker sozusagen ..."

„O," sprach der Herr, „mein Gott, du bist beschränkt! Wilhelm Kienzl war sein Lebtag kein Kritiker. Man kann nicht sagen: er schreibt doch; man muß sagen: er schreibt auch! Er ist ein schaffender Künstler, wie ich einer bin —"

„Aber, bitte, das scheint mir doch ein wenig stark überschätzt —"

„Ruhig, Malcontent! Er hat getan, was sonst nur der liebe Gott kann: aus nichts etwas erschaffen. Aus einem Reclambüchel hat er ein schönes gottgefälliges Werk geschaffen, ja, was dasselbe ist: ein volks-



gefälliges Werk, denn du weißt ja: vox populi vox dei. Und was der alte Dürer sagte, daß über die Malerei nur die schreiben dürfen, ‚die do selbs guet' Maler sind, das ist durch den Fortschritt längst überholt. Übrigens ist Wilhelm ein herzensguter Onkel, ein Kinderfreund, und hat mir von Graz eine Menge Schönes erzählt; so gutmütig ist er, daß er selbst für dich bei mir gesprochen hat, und du hast doch mancherlei gegen ihn auf dem Gewissen —"

„Also bitte, wenn ich einen solchen Fürsprecher hab', warum darf ich denn nicht hinein?"

„Das sollst du jetzt hören! — Du bist Musikkritiker und hast demnach ein hartes Leben, ja, wie mir der seelige Bülow, der mich hier sehr gut unterhält, sagte, ist Musikkritiker sein schlechter als Tramwaykondukteur. Zwar bist du allmächtig wie ich, machst Sonnenschein und Regen wie ich; kannst es aber auch niemandem recht machen: wie ich. Du sollst wissenschaftlich schreiben, populär schreiben, warm schreiben, objektiv schreiben, geistreich schreiben, zutreffend schreiben, gefühlvoll schreiben, belehrend schreiben, sachlich schreiben, in malerischen Gleichnissen schreiben, kurz schreiben und doch schnell schreiben, Überzeugungen schreiben, schonend schreiben, Ewigkeitsstandpunkte schreiben, Tageswahrheiten schreiben — mir geht der Atem aus — also ein Tausendsassa sein und dafür selten ein Geld bekommen. Das ist hart. Und es entschuldigt dich für manche Sünde. Ließest du mich auch für gewöhnlich einen guten Mann sein, so hast du doch die geheimnisvolle Weltenschönheit geahnt, wenn die Orgel zum Himmel brauste, oder das Finale der Neunten erklang. Das ist auch Gottesdienst. Meinetwegen. Aber, aber — du hast die deutschen Musiker der Gegenwart herabgesetzt. Und dabei geschwindelt. Und dabei geschwindelt! Denn in deinem Tonkünstlerklub in Graz hast du eine fulminante Rede gehalten: daß die Musik kopfleidend geworden sei, daß sie zurück in die Vergangenheit müsse. ‚Zurück zu Mozart, oder noch weiter zurück!' hast du geschrieen! Und das ist Schwindel!! Denn du und ungefähr hundert andre, die das gleiche taten, ihr langweilt euch, ihr gähnt, ihr schlafet ein, wenn etwas nicht hypermodern ist. — Ihr singt euch heimlich die ‚Lustige Witwe' vor oder den ‚Walzertraum', von Lehar und von Oscar, die gleich dem Waldteufel in der Hölle ihr Publikum finden — also auch du hast einen Heiligenschein zum Anknöpfeln. Nichts ist mir zuwiderer als offizielle Lippenfrömmigkeit, als laudatores temporis acti! Verstanden?"

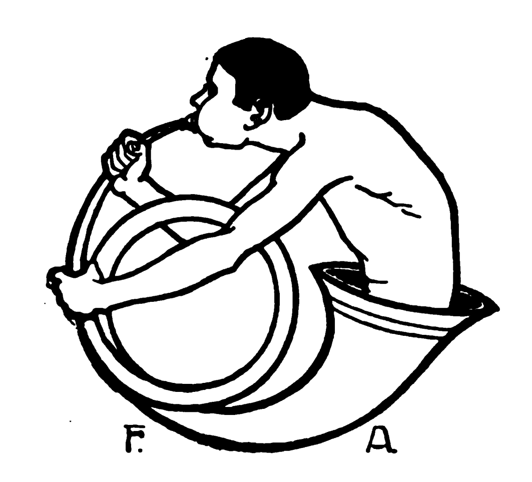
„Ja . . . und . . .?"

„Kurz und gut, ich verdamme dich zu einer Vorstrafe. Und zwar versetze ich dich zurück in die Vergangenheit. Ins 18. Jahrhundert. So zwischen 1720 und 1750. Wenn du in der Frühe aufstehst, mußt du die

Kantate singen ‚Bringet dem Herrn Ehre seines Namens', wenn du frühstückst, mußt du die ‚Kaffeekantate' singen, wenn du nachher ein Zigarrchen schmauchen willst, mußt du singen: ‚So oft ich meine Tabakpfeife mit gutem Knaster angefüllt'; überhaupt spielst du nicht mehr Schach und Tarock zum Zeitvertreib, sondern die 24 Fugen nebst Präludien des Wohltemperierten Klaviers (jede Stunde zwei), dann die Kunst der Fuge, die Goldberg-Variationen, die Brandenburgischen Konzerte; wenn du spazieren gehst, hast du zu singen: ‚Wir gehen nu, wo der Tudelsack', und wenn du tanzen willst, hast du Gavotten, Bourré's und Sarabanden zur Auswahl genug, und solltest du gar einschlafen wollen, so hast du die Schlummerarie für Alt aus dem Weihnachtsoratorium zu singen. Und alles so lange, bis du genug hast. Dann darfst du in den Himmel. So werde ich jetzt jeden Deutschen behandeln, der heraufkommt: alle müssen in Bach leben, in Bach aufgehen, in Bach selig werden — das ganze deutsche Volk — solange ihr es aushaltet. Denn seiner Werke ist Legion! So."

Sprach's und zog eine Bibliothek hervor, steckte sie mir in die Hand, und im matt schimmernden Zodiakallicht erkannte ich: die von der Deutschen Bachgesellschaft herausgegebene monumentale Sammlung . . . Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder . . . und hörte alle Engel singen . . .

Doch im selben Augenblick erwachte ich. Erwachte vom Klange des lieblichen Kinderchorales: „Wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht!" Ich hatte „Hänsel und Gretel" bis zum Schlusse verschlafen. Und sprang selig von meinem Parkettsitze auf, nach Hause: die fürchterlichste aller Strafen hatte ich doch nur geträumt!





Szene: Der Limbus

Mendelssohn, um ihn Franz Lachner, Weigl, Kalliwoda, Lindpaintner, Reißiger, Spohr, Niels Gade u. a. in gleichgültigster Stimmung

Lachner: Wir haben es doch gut. Wir haben nichts zu leiden —
Gade: Keine Aufregungen . . .
Lachner: Brauchen nicht geistreich zu sein . . .
Gade: Und keine Rätsel zu lösen . . .
Mendelssohn: Aber auch keine Freuden.
Spohr: Erlaube, wenn Du so fühlst, dann leidest Du eigentlich und —
Mendelssohn: Ich weiß, ich gehöre auch nicht unbedingt hierher.
Lachner: Ich dächte, Sie wären, sozusagen, unser Haupt —
Mendelssohn: Und das Haupt soll eben für die anderen Glieder das Denken besorgen —
Lindpaintner: Hier wird nichts gedacht.
Gade: Nein, hier stellt man sich keine neuen Aufgaben.
Mendelssohn (mit einem leichten weltmännischen Seufzer): Zuweilen denke ich doch . . .
Gade: Dann sollten Sie umziehen, nach dem Himmel —
Spohr: So leid es uns täte, Dich zu missen —
Mendelssohn: Da gehöre ich auch nicht ganz hin —
Lachner: Aber, verzeihen Sie, wer gehört denn eigentlich hin?
Mendelssohn: Oh, da gibt's genug; zum Beispiel — — (Schumann steckt den Kopf herein) — da ist ja gleich einer!
Schumann: Guten Morgen, sehr geschätzte; ich wage einen kleinen Besuch.
Lindpaintner: Aber wie kommen Sie hierher?
Schumann: Oh, sehr einfach, ich habe ein gutes Recht dazu — ich bin der Komponist von „Des Sängers Fluch" —
Kalliwoda: Eins Ihrer besten Werke —
Gade: Ein Meisterwerk!
Schumann: Bitte, bitte, danke, danke. Wie können Sie so etwas hier vor dem Meister der „Antigone-Chöre" behaupten? Sie werden mich, in meiner Verwirrung, gleich in den Himmel zurücktreiben . . .

Lachner: Nein, bleiben Sie noch, ich fühle mich Ihnen so verwandt —

Schumann: Gewiß, wir sympathisieren, und wenn die übrigen Herren erlauben —?

Mendelssohn: Lieber Robert, berichte uns was von Deinem Himmel! Ist Dein Schützling dort?

Schumann: Johannes? Aber gewiß. Ich hab's ihm prophezeit. Er sitzt zwar etwas einsam, in der deutschen Abteilung — er wäre gern näher zu Beethoven hingezogen — hat aber eine behagliche Einrichtung, recht einfach: ein Paar weiche Kissen, einige Hörner an den Wänden, gebrochene Dreiklänge und eine reizende Sammlung von Synkopen. Man hat ihm das Ehepaar Herzogenberg zu seiner Aufwartung beigesellt, und meine Frau führt die Wirtschaft. Ich besuche ihn gern. Ich erkenne im ganzen seine Tüchtigkeit an — nur in den Paganini-Etuden bin ich ihm über.

Lachner: Da haben Sie so glücklich das Diabolische ausgemerzt —

Schumann: Ja, mit der Violin-Literatur hatte ich einiges Glück. Ich glaube, meine Begleitung zu den Bachschen Sonaten —

Lachner: Die verdient wirklich den Titel „himmlisch".

Schumann (etwas gedrückt): Ja, ja — deswegen muß ich auch da oben sitzen.

Mendelssohn (etwas spitz): Und wer sitzt eigentlich noch „oben?"

Schumann: Einige Italiener machen sich sehr breit —

Mendelssohn (entrüstet): Was, am Ende dieser Donizetti —

Schumann: Nein, der ist im Fegefeuer, mit Meyerbeer und Marschner. Die „himmlischen" Italiener sind Palestrina, Cherubini und Rossini — sie haben niemandem weh getan.

Mendelssohn: Und Mozart —?

Schumann: Dieser Lump darf überall sein. Eigentlich gehört er zum Himmel, aber wenn er sich einen lustigen Abend machen will, geht er in die Hölle.

Mendelssohn: Die ist natürlich vollgepfropft.

Schumann: Aber wieso? Weißt Du denn nicht, daß bis jetzt noch keiner würdig befunden wurde, ständig in der Hölle zu sein? Einige schmuggeln sich so hinein, die die Sympathie einiger geringerer Teufel genießen, aber sie dürfen nur kurz bleiben.

Mendelssohn (naserümpfend): Und die sind —?

Schumann: Na, zum Beispiel Beethoven, Berlioz, Wagner, Offenbach — der geht jeden Ostersonntag —

Mendelssohn: Der auch, und durch welche Verdienste?

Schumann: Ja, siehst Du, man meint da unten, daß diese Herren noch am menschlichsten gewesen seien und nun auch ein bißchen Vergnügen haben dürfen — —

Mendelssohn: Ich würde mir die Haare raufen, wenn es nicht ungentlemanlike wäre — —

Lachner: Nun regen Sie sich wieder auf —

Mendelssohn: Pardon, das tu' ich nie. Es war nur eine Redewendung.

Schumann (ziemlich gedrückt): Ja, in der Hölle ist man am strengsten. Da läßt man nichts „Ordentliches" durch. Man will nur das Außerordentliche. (Sichtlich geknickt.) Und bis jetzt gab's keinen, an dem nicht was „Ordentliches" haftete.

Lachner (neckisch drohend): Na, Schumann, in Ihrer Jugend waren Sie ein recht loser Knabe —

Schumann (geschmeichelt): Sie denken auch?! Nicht wahr? (Wieder zusammenknickend) Und dann wurde ich so eine Art Klassiker.

Lachner: Und um die Hölle braucht's Ihnen nicht leid zu tun. Seien wir froh, daß wir ordentlich blieben. Die gute Rasse scheint mir sowieso ausgestorben zu sein. Die Hölle wird sich bald füllen.

Schumann: Ach, so günstig sieht's noch nicht aus — ich meine, so schlimm ist's noch nicht bestellt. Da ist Felix, und da ist Max, und da ist Eugen, die werden Ihnen einmal Gesellschaft leisten —

Mendelssohn (interessiert): Und dieser „Richard" —?

Schumann: Der wird schon sein Fegefeuer durchmachen müssen, aber (schadenfroh) in die Hölle kommt er nicht! — Aber ich habe Johannes versprochen, meine Pedalstudien vorzuspielen. Und das liebe Ehepaar freut sich schon so! Ich muß nun leider gehen!

Lachner: Ginge das nicht, daß Sie uns diese Sachen auch hören ließen?

Schumann: Gegen die Vorschrift. Da würden Sie Vergnügen haben, und das dürfen Sie nicht!

Gade: Oh, aber gerade dieses Werk macht kein Vergnügen.

Schumann (mit leiser Hoffnung): Glauben Sie am Ende, daß das gelegentlich etwas für die Hölle wäre —?

Mendelssohn (mit kaltem Lächeln): Nach dem, was Du uns von der Hölle berichtet (schüttelt den Kopf) —

Schumann (im Abgehen, das Kopfschütteln sympathisch übernehmend): Ach, da wäre noch so viel zu sagen — — — (mit sauersüßem Lächeln grüßend ab).





DER BEFÄHIGUNGSNACHWEIS

EINE SZENE

von Dr. Max Steinitzer

(Ort: Zimmer im Rathaus einer deutschen Stadt. Ein Herr hinter einem Pult, auf dem Lexika und sonstige Bücher. Ein Pianino mit Noten. An der Wand ein Telephon. Sechs Männer aus sehr verschiedenen Gesellschaftsklassen sitzen auf einer Reihe von Stühlen. Eine zweite Reihe ist unbesetzt.)

Der Regierungskommissär (am Pult, ordnet die Bücher, sieht dann auf die Uhr): Sie sind hierher bestellt, um den § 11 des neuen Reichsgesetzes zu erfüllen, welches von jedem ständigen Musikkritiker, der nach Beginn des Jahres 1910 in seiner Stellung verbleiben will, falls er nicht Musiker ist, die Ablegung eines kurzen Examens verlangt. Nach dem großen Erfolge dieser Einrichtung in der Reichshauptstadt tritt sie nunmehr nach § 2 des Einführungsgesetzes auch für die Provinz in Kraft. Das Examen soll möglichst im Anschluß an vorliegende Zeitungsreferate des Examinanden aus jüngster Zeit vor sich gehen. (Schlägt ein großes Journal auf) Nach § 13 b hat die für die Prüfungskommission zu fertigende Liste nur die Namen der Referenten und ihres Blattes, nicht aber die Angabe ihres Berufes zu enthalten, um bei dem Prüfungskommissär, in diesem Fall also bei mir, keinerlei Voreingenommenheit zu veranlassen. Ich bemerke dies, weil ich hiernach nicht in der Lage bin, jeden der Herren mit dem ihm etwa gebührenden Titel anzureden.

(Ein merkwürdig aussehendes Subjekt will sich an das Pult schleichen, wird aber von einem kleinen Herrn zurückgedrängt)

Der kleine Herr: Verzeihen Sie, in bezug auf meine Person muß da ein Irrtum vorliegen; ich als Fachmann habe doch sicher nicht nötig, mich erst noch prüfen zu lassen.

Der Kommissär: Sie sind musikalischer Fachmann?

Der kleine Herr (mit großem Selbstgefühl): Gewiß, schon insofern, als ich seit Jahren für meine Zeitung berichte. (Verneigt sich) Lehrer Pielke.

Kommissär (sucht im Journal): Aha! — Verzeihen Sie meine persönliche Ansicht. Wer über Zugverspätung schimpft, ist für mich deshalb noch kein Fachmann im Eisenbahnwesen. Sie sind Fachmann im Schulbetrieb. — Das gehört jedoch nicht hierher, es handelt sich hier um die Musik.

Der kleine Herr: Worin ich ebenfalls Fachmann bin. Ich führe weder die bekannten Leistungen des unter meiner Leitung stehenden Chores „Vergißmeinnicht" an, noch etwaige „persönliche Ansichten", sondern einfach mein Abgangszeugnis vom Seminar mit der Note „sehr gut" in Violine, Klavier, Orgel, Musiktheorie und Chorgesang.

Kommissär: Die Unterweisung in diesen Fächern nahm welche Zeit in Anspruch?

Der kleine Herr: Zwei Wochenstunden durch zwei Jahre. (Ironisch) Wir hatten nämlich in den zwei Jahren noch einiges andre zu lernen.

Kommissär: Sie sind geboren —

Der kleine Herr (strafend): In Grunzenfeld bei Hessisch-Heuweiler. Absolvierte das Seminar in Griesdorf und war Lehrer in Grundbirndorf und Kleinschmeira, worauf ich (stolz) in die Stadt versetzt wurde.

Kommissär: Und Sie kritisieren nun die hiesige Oper in Grund und Boden hinein, auf Grund Ihrer früher gesammelten Erfahrungen? —

Der kleine Herr (verweisend): Gute Leistungen finden in der unparteiischen Presse ihre Anerkennung. Wenn Sie vielleicht in Ihrem Journal die Berichte über meine Erfolge als Leiter und Solist des Zithervereins „Herzblättchen" nachsehen wollten —

Kommissär: Die sind ohne Zweifel gut, aber Sie wissen doch, für Familienabende in Vereinen haben die Zeitungen andre Berichterstatter mit einem andren Maßstab. (Zu einem semmelblonden Herrn mit braunem Sammetjacket und gebranntem Haar, der unruhig dasitzt und ihm Zeichen macht) Sie wünschen?

Der semmelblonde Herr (höflich): Entschuldchen Sie, dürft' ich vielleicht fragen, ob's hier Zeugengebühren gibt? Sonst mecht'ch nämlich bitten, recht früh dranzugommen, een Gunde weniger frisiert macht allemal fufz'ch Fennich.

Kommissär (zum Lehrer): Sie entschuldigen solange — (Läßt sich vom Friseur dessen Vorladungszettel reichen, vergleicht im Journal) Sind Sie ausübend musikalisch und haben Sie irgendwelche Kenntnisse —

Der Friseur: Genntnisse, nee, das is so mehr Gefäll'chgeit. Aber im Orschester von der „Gemütlichkeit" spiel' ich die zweede Fleede. Ooch erschde, wenn's nich andersch is. Wissen Se, Herr Gomissär, wenn nu die Sache mit die Zeitung gerichtlich wird, dann mechd ich doch die Verantwortung nich mehr übernehmen. Bitte mich ganz gehorsamst zu streichen. Entschuld'chen Sie nur die Mihe!

Kommissär (macht im Journal einen Strich): Bitte sehr, mein lieber Herr! Bescheidenheit zeichnet den Laien stets angenehm aus. Wenn Sie mir nichts nachtragen, komm' ich nächstens zu Ihnen zum Rasieren. (Friseur ab)

Der Lehrer (steht auf, im Anziehen): Wenn Angehörige solcher Berufsarten hierher als Examinanden kommen, hat ein Fachmann hier weiter nichts zu suchen. Guten Morgen! (Ab)

Kommissär (streicht im Journal): Ich möchte die übrigen Herren jetzt wirklich bitten, behufs Wahrung der Vorschrift des § 13b, ihren bürgerlichen Beruf hier nicht zu erwähnen.

Das (merkwürdig aussehende) Subjekt (ist endlich ganz zum Pult herangekommen, leise und dringend): Mir werden Se aber doch nich rinlejen, Herr von Rodelius, wo ick Ihnen doch immer so jut bedient habe —

Kommissär (laut): Bin jetzt für Privatgespräche nicht zu haben!

Das Subjekt (leise): Wat wohl Ihre Frau sagen wird, wenn se hört, det ick nich mehr —

Kommissär (beugt sich vor, leise und ängstlich): Meine Frau?

Das Subjekt (leise): Jawoll! Seh'n Se, Herr von Rodelius, Ihre Frau sagt immer zu mich: Dreesdüpper, sagt se, auf Ihre Milch kann man sich doch verlassen, die jibt doch noch richt'je Sahne —

Kommissär (setzt sich gerade, dienstlich): Sie sind Milchhändler und haben sich vermutlich in der Zimmernummer geirrt. (Blättert im Journal) Sie sind doch nicht etwa identisch mit Jakob Dreesdüpper, Musikkritiker der Kleinen Tagespost?

Das Subjekt: Identisch is zu ville jesagt. Det bin ick eenfach selbst.

Kommissär: Sie — kritisieren — —?

Das Subjekt: Nee, ick nich, indem, — det besorgt meine Frau. Ick selbst kann den Generalbaß nich vom Bierbaß unterscheiden, noch nich mal vom Kompaß. Aber wat meine Frau is, die war'n besseret Meechen, mit Bildung, bevor se heiratete. Ick mach' man immer nur die Schwänzeken an die Artikel. Zum Beispiel: „Möge der strebsame Verein unter seinem trefflichen Führer in seinem idealen Streben unbeirrt fortfahren", oder: „Wir wünschen dem begabten jungen Künstler den ernsten Willen, um hier und da hervortretende kleine Mängel noch zu beheben".

Kommissär: Gehn Sie nach Hause und schicken Sie mir im Laufe des Vormittags Ihre Frau her.

Das Subjekt (mit ruhiger Festigkeit): Die kommt nich.

Kommissär: Kommt nicht? Geben Sie mal Ihre Vorladung, zum Umschreiben.

Das Subjekt: Uff Schriftliches erst recht nich. Polizei, Rathaus und so weiter — jeht se nich. For die Vertretung der Familie bin ick da. Na, und mit mich können Se nischt anfangen. (Ab)

Kommissär (streicht im Journal): Der Herr Referent des Städtischen Anzeigers! (Zu einem jovialen Herrn mit langem Schnauzbart) Darf ich

bitten! Sie schreiben hier, Straußische Harmonik muß man horizontal lesen. Können Sie mir den Ausdruck näher erklären?

Der joviale Herr (erhebt sich): Habe ich das geschrieben? — Na, horizontal, auf dem Sopha.

Kommissär (freundlich): In welchem Jahrhundert lebte Mozart? — Wie heißt die erste Stufe der E-dur Tonleiter? — Zu welcher Gattung von Instrumenten gehört das Englische Horn? Es ist aus —

Der joviale Herr: Aus England.

Kommmissär: Werter Herr, wir machen hier keine Scherze. Sie gelten als der größte Kenner hier; ich selbst muß oft lange über den Sinn Ihrer anerkannt geistreichen musikgeschichtlichen Exposés nachdenken. Sie können die Artikel, die hier unter Ihrem Namen stehen, nicht geschrieben haben.

Der joviale Herr: Doch, gewiß, und wenn Sie es nicht verhindern, werde ich auch fernerhin derartiges liefern. Sehn Sie, die Musikästhetik ist ja keine so ganz exakte Wissenschaft; ihre Sätze kann man oft umdrehen, und meistens gewinnen sie dabei. (Zieht einige Papiere aus der Tasche) Hier schreibt Lumke: „Entweder nennen wir das Musik, was Mozart und Beethoven streng gesetzmäßig und deutlich für jeden musikalisch Gebildeten aus unserem Tonmaterial geformt haben, oder das, was Herr Debussy aus demselben Tonmaterial zu einem regellosen Chaos aneinanderreiht". Und hier schreibe ich: „Debussy arbeitet ebenso streng gesetzmäßig wie Mozart und Beethoven, da aber sein Tonmaterial ein anderes ist, so glaubt der musikalisch Ungebildete in seiner Aneinanderreihung nur ein regelloses Chaos zu hören". — Apollop schreibt: „Beethoven griff in der Neunten Symphonie zum Wort, weil ihm das Orchester zu wenig gesagt hätte; wer aber nicht metaphysisch genug geartet ist, sucht auch in ihr nur die absolute Form". Und ich schreibe: „In seinen acht Symphonieen griff Beethoven zum Orchester, weil ihm das Wort zu wenig gesagt hätte; wem aber die metaphysische Idee nicht musikalisch genug geartet ist, der sucht auch in ihnen nur die absolute Form". Oder, wenn Lösches schreibt: „Strauß als Kontrapunktiker verhält sich zu Reger wie Meyerbeer zu Bach", so schreibe ich: „der Bach, aus dem Strauß und Reger ihre Kontrapunkte schöpfen" — und so fort. Ebenso macht man aus der „Dekadenz des Komponisten" die „Dekadenz der Kritik" —

Kommissär: Bitte, es ist genug. Das viele Umdrehen macht einen wirblig.

Der joviale Herr (bittend, fast innig): Nur noch eins — Die Verlogenheit des Verismus —

Kommissär: Pardon, ich danke, bin orientiert... Der Herr Referent der

Neuesten Nachrichten! (Zu einem sehr großen Herrn mit Brille, der sich erhebt) Darf ich bitten —

(Ein blutjunges, grünes Kerlchen tritt hochrot ein, nimmt die blaue Mütze ab und bleibt verdutzt stehen)

Kommissär (erstaunt): Ottchen, Du sollst ja jetzt in Deiner Prima sitzen. Was willst denn Du hier?

Das Kerlchen: Weiß nicht, Papa. Du bist doch — Nummer 42? (Reicht einen Zettel hin)

Kommissär: Alle Wetter! (Sieht im Journal nach; belustigt) Also mein Namenskollege, der im „Freien Wort" unser Theater in Fetzen reißt, bist Du? — Na, nu bleib hier, Dienst ist Dienst. Erkläre Dich. Weshalb läßt Du kein gutes Haar an unserer Oper?

Das Kerlchen (begeistert): Kunst hört auf, Kunst zu sein, sobald sie nicht nach dem höchsten Ideale strebt; für die Kunst ist nur das Allerbeste gut genug, und es ist frivol, hinter ihm zurückzubleiben. Unser erster Tenor vor allem bleibt hinter dem Ideal zurück — dem Ideal — der Kunst — wir verlangen —

Kommissär: Einen Augenblick, mein Junge — weißt Du, wie hoch der Gagenetat unseres Direktors ist, d. h. was er für Sänger, Schauspieler, Chor und Orchester jedes Jahr kontraktlich aufzuwenden hat? — Nein? . . . 100000 Mark. Weißt Du, was ein guter Tenor kostet, wenn einer zu haben ist? — 24 bis 30000 Mark. Und jetzt geh auf Dein Gymnasium. (Macht einen großen Strich in seinem Journal)

Das Kerlchen: Wo der Wille ist, ist ein Weg — zum Ideal — der Kunst. Bei uns fehlt es ihr am Allerbesten! Was man spielen läßt —

Kommissär: Bei Dir fehlt etwas auf den Aller . . (hustet), und die Kunst besteht manchmal darin, zur rechten Zeit das spanische Rohr spielen zu lassen. Lern Du mal erst die „Blaue Donau" richtig im Takt!

(Das Kerlchen ab; der joviale Herr schließt sich ihm an. Eine stämmige Mannsfigur, in wollener Jacke mit Fausthandschuhen, tritt herein und trampelt den Schnee von den hohen Stiefeln.)

Die Figur (etwas erregt): Gu'n Tach och! Ich bin herbestellt. Wenn heut was nicht stimmt, so isch des kee Wunner. So'n Schneefall war in zeh' Johr nit do. Dreiß'ch Rösser loß ich heut for die Stadt arbeite, mehr sin' ebe nit zu krieche. Bis Nachmittag is all's glatt, so wohr ich dosteh! Natürlich, wann's nit fortschneit. Mehr als wie schufte' könnt ihr auch nicht, ihr do; nix für ungut. Also macht's kurz und loßt mich jetz geh'; wann ich fort bin, schaffe die faule Biester schun gar nix.

Kommissär (freundlich): Lieber Freund, beruhigen Sie sich. Was wünschen Sie? — Womit kann ich dienen?

Die Figur: Wünschen? Sie wünschen. Ich dien' ja Ihne. Un zwar aus Leibeskräften.

Kommissär: Sie sind?

Die Figur: Ich bin der Spediteur Trampeteller und bin herb'stellt auf Nummer zweeunvierzig; (reicht einen Zettel, freundlicher) Sie hab ich aber noch nit hier g'sehe.

Kommissär (erstaunt): Sie schreiben Theaterkritiken für die Neue Volkszeitung?

Die Figur: Jawohl, abends, nach'm Theater. Unner Tags stell' ich die Pferd' für die städtisch' Schneeabfuhr. Schon seit zehn Jahr. Mit Ihne hab' ich noch nie zu tun g'hat. Wenn's mal weniger Arbeit gibt, steh' ich gern zu Dienste. (Trampelt hinaus)

Kommissär (streicht im Journal. Zu dem sehr großen Herrn mit der Brille): Entschuldigen Sie die unvorhergesehenen Unterbrechungen; darf ich bitten, mir zu sagen — Pardon! (Geht ans Telephon, wo es heftig klingelt) Hier Rathaus, Zimmer 42 — jawohl. — Ein Herr „Schlauder" wird dringend verlangt!

Ein schwarzer Jüngling (springt auf): Bin ich — entschuldigen Sie! (Läuft ans Telephon) Hier Schlauder & Kompanie, Kuxenabteilung — jawohl — stimmt — $83^3/_4$ — (lauter): $82^3/_4$? — fällt mir nicht ein — jawohl — (eifrig) reden Sie doch kein' Stuß; was Hirsch sagt, ist mir piepe — westfälische Stahlwerke — waas? — kann ich nicht, ruiniere mich, weiß Gott, hol mich der Deibel — kommt gleich selbst? — ich komm' auch gleich selbst, fünf Minuten — danke, Schluß! (Im Anziehen, sehr eilig) Entschuldigen Herr Kommissär, aber bei dem Geschäft verdiene ich so viel, daß ich meine Kritiken ein Jahr lang selber drucken lassen kann, und zwar auf Velinpapier. (Schnell ab)

Kommissär (zu dem großen Herrn): Das war doch Herr Erich Schlauder von der Börsenzeitung? (Schreibt im Journal) Nun endlich, verzeihen Sie, zu Ihnen. Sie fallen mit äußerster Strenge, ja mit Gereiztheit über die jungdeutschen Komponisten her. Haben Sie die besprochenen Werke wiederholt gehört?

Der große Herr: Gewiß, und mir jedesmal Mühe gegeben, an etwas andres dabei zu denken. (Dozierend) Schon die französische Neuromantik, mit Chopin an der Spitze, hatte sich nach dem Urteil einer Autorität wie Professor Riehl in München vor fünfzig Jahren überlebt. Chopin seinerseits war begriffen und abgetan als ein Produkt der Kulturentwickelung der zweiten französischen Republik und des slawischen, speziell polnischen, Nationalcharakters —

Kommissär: Außerst gut, danke, bleiben wir dabei. In welchem Takt geht die Mazurka?

Der große Herr: Ein halbes Jahrhundert später folgte die deutsche Neuromantik eines Strauß, die schon durch die Anhäufung der äußeren



Mittel außerhalb der historischen Linie der Entwickelung steht, welche der lex parsimoniae, dem Gesetz der äußersten Sparsamkeit, folgt. Ich erinnere dabei an die alten Römer, die erst in ihrer Verfallszeit Konzerte mit 120 Trompeten gaben. Früher genügte ihnen ein tibicen.

Kommissär: Wenn ich Ihre Theorie recht verstehe, müßten Bachs Sonaten für Violinsolo eine Spitze aller Entwicklung bedeuten, über die man nie mehr hinauskönnte. Darf ich Sie bitten, das kurze Stück, das ich jetzt spielen will, kunsthistorisch zu klassifizieren. (Spielt den Anfang des Schlußadagios vom „Heldenleben".)

Der große Herr (sicher): Es ist Mozart. Hier ist das Tonmaterial nach der wahren lex parsimoniae in den Dienst der Idee gestellt und geht ohne Rest in ihr auf (greift erfreut nach dem Notenheft, liest am Umschlag): „Heldenleben"! — Verzeihen Sie, als Autorität in meinem Fache habe ich es nicht nötig, mich in einem anderen zum besten halten zu lassen, (empfindlich) Professor Krusius; meine Geschichte der Nationalökonomie im Altertum werden Sie kennen. Die Welt kennt sie. Guten Morgen! (Ab)

Kommissär: Der Herr Referent des Tageblatt und des Volksboten. — (Ein etwas spätes, aber noch einnehmendes Mädchen tritt ein): Entschuldign's, is dös hier richtig auf Zimmer 42? — Jessas, jetza hab' i mein Zettel vergessen. No, es wird scho so auch gehn.

Kommissär (der ins Journal gesehn): Sie heißen Lene Höckmeier? (Freundlich) Sind nicht von hier?

Das späte Mädchen (sehr schnell): Na, erlaub'ns, mir san zug'reist aus'm Oberbayrischen, weil mei' Schwester hieher g'heirat hat. An Tapezierer; Sie hamm'n vielleicht kennt, Kropatzki hat er sich g'schrieb'n. Wir hamm's z'letzt nimmer so recht gut mit'nander könnt, wie ma so sagt, mei' Schwester und ich, und wie da Schwager verzogen is, um's G'schäft von sei'm Vatter in Bunzlau zu übernehmen, bin i hierblieben. „Allein, is fein!" sagt ma bei uns.

Kommissär: Bitte, nehmen Sie Platz!

Das späte Mädchen: I dank', i steh' ganz gut; i möcht' nämlich bitten, daß's recht schnell geht, weil i heut' grad an' Haas am Feuer hab'. Wissens', nöt für mi, mir leid'ts dös nöt; der Frau Strobl vom dritten Stock oben ihr Mann hat heut' Geburtstag, mir san nämlich Landsleut, und da hat's mi gebeten, weils' in d' Stadt hat müssen. Und i hab' g'sagt, Frau Strobl, hab' i g'sagt, i geb' Ihnen Acht auf Ihren Haas als ob's mein eigner wär — weil i die Vorladung vergessen g'habt hab'. Is recht, Fräul'n Lenerl, hat's g'sagt, und is gangen, und wie i bei dem Haas steh' und mir fallt die Vorladung wieder ein, da wär mir bald die Hitz'n aufg'stieg'n; g'rad hab'

i die Kathi vom Parterre noch der'rufen, daß s' mir solang bei'm Haas bleibt, aber Sie wissen ja selber, auf gar so a jung's Madl is halt kein Verlaß —

Kommissär: Sie schreiben Kritiken für den Landboten. Da habe ich zum Beispiel Ihre letzte —

Das späte Mädchen (erfreut): Hamm Sie's g'lesen? — Jessas, da wird do nix Unrechts 'neikemma sei'! Wissens, i gib soviel acht, daß i auf nix anspiel, auf kei' Politik und kei Moral — b'sonders die Moral, weil die Polizei so dagegen is —

Kommissär: Sie schreiben hier, Delamode habe den zweiten Satz der Sonate Opus 7 von Beethoven nicht mit der richtigen Empfindung gespielt. Was empfinden denn Sie selbst dabei?

Das späte Mädchen (langsamer): Wir hamm amol a wunderschön's Hunderl g'habt. Der hat Affi g'heißen. Der is uns überfahren worden vom Auto. An den Tag denk' i bei dem Satz. Dös Hunderl —

Kommissär: Bitte — weshalb ist Ihnen überhaupt Delamode unsympathisch, wie Sie hier schreiben?

Das späte Mädchen (springt rasch und nicht ungraziös auf das Podium und blickt unter das Pult): Verzeihens, i hab' erst schau'n müssen, ob i dös sagen derf. Nämlich Leut' mit große Füß', die mag i nöt. So einen tät' i nie heiraten. Wenn Sie ein Frauenzimmer wären —

Kommissär (entschiedener): Bitte! — Sie schreiben weiter, der dritte Satz der Sonate errege Humor, aber die Art dieses Humors sei in sich gekehrt, nicht nach außen hervorbrechend. Was wollten Sie damit sagen?

Das späte Mädchen: Ja, weil's hinter mir immer g'lacht haben. Die Leut' sollten sich gebüldet benehmen. B'sonders, wenn man nix hat wie Schulden.

Kommissär: Ja, das stimmt allerdings. Besitzen Sie irgendwelche musikalischen Kenntnisse oder Fähigkeiten?

Das späte Mädchen (etwas trübselig): Mei' Schwager hat mir amol Klavierspielen beibringen wollen; aber mit der vielen Hausarbeit, da hat ma steife Finger. A klein's Büchl hamm's druckt von mir: „Mozarts Kinderjahre, ein Buch für den deutschen Weihnachtstisch"; dös war aber so gut wie abg'schrieben. Verstehn tu' i nix, dös sag' i offen. Kritisieren ist G'fühlssach. Sehn's, wenn der Mensch — selber amol glücklich war, dann is er froh, wenn er's in die Zeitung schreiben kann, wo's alle Leut lesen, und kein Mensch sieht ein' dabei und weiß, wer's is. Wenn i im Theater sitz' —

Kommissär: Ich verstehe. Ihre Kritiken sind mir auch durchaus sympathisch. Sie schreiben ohne kleinliche Mäkelei, treffen richtig den

Kern der Sache und zwar mit einer gewissen Wärme, auch besser im Ausdruck, als in Ihrer nicht dialektfreien Sprache. Wie machen Sie denn das eigentlich?

Das späte Mädchen: Ja, wissen's, mein Schwager, der Tapezierer, dös is a verkrachter Student g'wesen, der hat scho' immer für'n Landboten g'schrieben, der hat's besser können als a Professor. Von dem hab' i alle Kritiken auswendig g'wußt, so oft hab' i's g'lesen, auch wenn i gar nöt im Theater war. (Versinkt in Erinnerung)

Kommissär (gleichfalls nachdenklich): Also Ihre Frau Schwester war eifersüchtig —

Das späte Mädchen (erschrocken): Was, auf'm Rathaus weiß ma dös auch scho'? Na, was d' Leut schlecht sind heutzutag! Es is g'wiß nix vorg'fallen. Der Mensch — (weint)

Kommissär: Na gut, gehn Sie jetzt zu Ihrem Haas —

Das späte Mädchen: I hab' nöt denkt, daß i so einen freundlichen Beamten hier treff'. Sie glauben's g'wiß — es is — nix vorg'fallen. (Still weinend ab)

Kommissär (zu dem einzigen Examinanden, der noch wartet, einem glattrasierten Jüngling): Sie stehen hier gleich als Referent für zwei Blätter. Im Tageblatt loben Sie beständig.

Der Jüngling: Wird gewünscht. Der Inserate wegen.

Kommissär: Und im Volksboten reißen Sie alle Darbietungen herunter.

Der Jüngling: Wird gewünscht. Der Leser wegen, die nie hineinkommen.

Kommissär: Vorgestern schreiben Sie hier: „Der berühmte Gast, Herr Hofopernsänger Naso, entzückte das Publikum durch sein hohes A. Herr Schnautzky spielte Beethovens Konzert in Es mit erstaunlicher Schnelligkeit, Bravour und Ausdauer." Und über dasselbe Konzert dort: „Herr Naso betreibt das Liedersingen lediglich als rohe Kraftprobe, ohne jede Rücksicht darauf, wo ein Fortissimo zum Schluß anständigerweise möglich ist." Und: „Herr Schnautzky erniedrigte das Klavierweihfestspiel Beethovens zu einer athletischen Muskelgymnastik." Ich habe noch mehr solche Proben hier. Welches von beiden ist nun Ihre ehrliche Ansicht?

Der Jüngling: Aber ich sage ja in beiden ganz dasselbe. C'est le ton. Wenn Sie genau lesen, werden Sie finden, daß ich mir nie widerspreche.

Kommissär (liest eine Weile schweigend): Sie haben recht. Aber wer liest Kritiken so genau, daß er den Sinn herausfindet?

Der Jüngling: „Das sagten Sie, nicht ich, Herr Graf", sagt Schiller.

Kommissär: Ihre Urteile über Künstler wie d'Albert, Busoni, Risler sind hier vernichtend; nach § 17 der Prüfungsordnung muß ich Sie

um eine Probe Ihres Spiels bitten. Vorläufig liegt Clementi's erste Sonatine dort.

Der Jüngling: Verzeihen Sie, ich arbeite mit der Feder.

Kommissär: Gut, also bleiben wir beim Theoretischen. In welchem Tempo würden Sie Bachs C-dur Präludium aus dem „Wohltemperierten Klavier" nehmen?

Der Jüngling: Welches, aus dem ersten oder zweiten Teil?

Kommissär: Das, nach dem die Fuge hinterherkommt.

Der Jüngling: Verzeihung, kommt nach beiden. (Indigniert) Das Werk hat nämlich zwei Teile. Beide fangen mit C-dur Präludium und Fuge an. (Liebenswürdig) Sowohl das erste wie das zweite denke ich mir gewöhnlich im tempo giusto.

Kommissär (schlägt im Handlexikon nach): Gi-usto. Danke, sehr richtig. Sehe, Sie sind orientiert.

Der Jüngling (frech): Aber ich seh' es nicht von Ihnen. Sie als Musiker —

Kommissär: Musiker? Pardon, mein Lieber, ich bin Beamter, (stolz) Jurist, (stolzer) Regierungsrat.

Der Jüngling (sehr höflich): Postassistent Schnorr. Verzeihen Sie tausendmal, ich dachte, nach dem neuen Gesetz müßten auch die Examinatoren fachmännisch ausgebildet sein.

Kommissär: War im Entwurf vorgeschlagen, ist nicht durchgegangen. Man kann eben nicht zu viel Neuerungen auf einmal bringen. (Spricht mit, während er im Journal schreibt) Im Besitze ausreichender Kenntnisse sind: der Referent für das Tageblatt und den Volksboten, sowie der Referent für den Täglichen Anzeiger. (Zum Postassistenten) Das bin nämlich ich selbst.





PATER DRESDEKE'S ENZYKLIKA WIDER DIE MUSIKALISCHEN MODERNISTEN

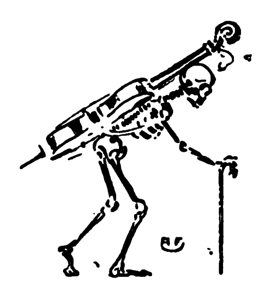
KAPUZINERPREDIGT IN BUNT „SCHILLER“NDEN VARIATIONEN ÜBER EIN WEBERSCHES THEMA

von Asmodeus

Heisa! Juchheisa! Dudeldumdei!
Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
Ist das eine Art Komponisten?
Seid ihr Türken, seid ihr noch Melodisten?
Treibt man so mit der Tonkunst Spott,
Als hätte der alte Musengott
Das Chiragra, könnte nicht drein schlagen?
Ist jetzt die Zeit der Orchesterplagen
Mit Nibelungentuben und Beckenschlagen?
Das Bollwerk des reinen Sangs ist gefallen,
Deutschland ist in des Teufels Krallen.
Ihr kümmert euch mehr um den Knall als den Schall,
Pflegt lieber die Narrheit als die Wahrheit,
Macht die Hörer schier toll im Gehirn,
Habt das Honorar lieber als honorier'n.
Die Musen trauern in Sack und Asche,
Der Komponist füllt sich nur die Tasche.
Der Kontrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden sind ausgelassen Lärmende,
Die Melodieen sind verwandelt in Maladieen,
Und allem gesegneten klass'schen Genuß,
Dem gebt ihr einen Tritt mit dem Fuß.
Man glaubt, bald sei die Gaudi aus,
Reger doch immer noch wird der Strauß.
Woher kommt das? Das will ich euch verkünden:
Das schreibt sich her von den Applaudiersünden,
Von dem Geschrei und Bravogeben,
Dem jetzt die Publikümer leben.



Auf den Spektakel, gut oder übel,
Folgt das Gepatsch, wie die Trän' auf die Zwiebel,
Hinter dem Esel kommt gleich der Schwanz,
Das ist 'ne alte Kunstobservanz.
Es ist ein Gebot, du sollst den alten
Und reinen Satz nicht unnütz halten.
Doch wo hört man ihn mehr blasphemieren
Als in den allerneusten Tonquartieren?
Wenn man für jede Oktav und Quint,
Die man in euren Partituren find't,
Die Glocken müßt läuten im Land umher,
Es wär' bald kein Glöckner zu finden mehr.
Wenn für jede Kakophonie euch nur,
Die eurer ungewaschnen Feder entfuhr,
Ein Härlein ausging aus eurem Schopf,
Über Nacht wär' er geschoren glatt,
Und wär' er so dick wie Absaloms Zopf.
Der Wagner schrieb doch wohl noch mit Effekt,
Der Mozart hat auch, glaub' ich, neues geheckt,
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie so unwissende Kerle gewesen?
Wieder ein Gebot ist, du sollst nicht stehlen.
Ja, das befolgt ihr auf das Wort,
Denn ihr tragt alles offen fort.
Vor euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und bösen Kniffen
Ist die Note nicht sicher in der Zeil,
Find't die Melodie und der Baß kein Heil.
Was sagt der Prediger? Contenti estote!
Doch ihr schreibt Noten nur um die Banknote!
Aber wie soll man die Herren fassen,
Kommt ja das Ärgernis aus den Massen.
Wie das Publikum, so das Haupt,
Weiß doch niemand, an was das glaubt!





(Herr Dr. Mennicke ruft in der ersten Jahresnummer 1908 des Musikalischen Wochenblatts zur definitiven Stellungnahme für oder gegen Richard Strauß. Er wird sich vielleicht selbst wundern, daß seiner Anregung so rasch und vollständig entsprochen worden ist, wie in der „Berliner Kundgebungs-Versammlung zur Straußfrage“, deren Schluß ich mir hiermit ganz ergebenst wahrheitsgetreu zu schildern erlaube. Die früheren Teile der Verhandlung sind in den verschiedensten Musikzeitungen zerstreut.)

Hofrat Dr. Max Kalbeck (als Präsident, mit der Abstimmungsurne): Ich stelle fest, daß, nachdem die Straußfreunde eine Diskussion mit uns abgelehnt und den Saal verlassen haben, Richard Strauß von der hier anwesenden Versammlung einstimmig für künstlerisch tot erklärt worden ist. Er lebt mit unserer Erlaubnis weiter, aber bloß artistisch. — Nach diesem glücklichen Ergebnis kann ich nicht umhin, festzustellen, daß ich dahin gehende Vorschläge schon vor Jahr und Tag in Wiener Blättern gemacht habe. Ich muß also die Priorität des Vorgehens sowohl Herrn Musikdirektor Friedrich Brandes aus Dresden als Herrn Hofkapellmeister Göhler aus Karlsruhe trotz ihrer hervorragenden Förderung leider aberkennen. Auch Herrn Friedrich Spiro aus Rom bitte ich, unbeschadet seiner großen Verdienste in der Sache, seine diesbezüglichen Ansprüche aufzugeben.

Ein Geist (tritt ein): Kennen Sie mich, Herr Hofrat?

Kalbeck: Aber gewiß, Herr von Bernsdorff. Sie haben ein halbes Jahrhundert für die Leipziger Signale geschrieben und sind seit sieben Jahren im ewigen Ruhestand.

Der Geist: Ich möchte bemerken, daß meine betreffenden Artikel mehr als zwanzig Jahre alt sind und will als Beispiel für meine Prioritätsansprüche nur eine Stelle der hochansehnlichen Trauerversammlung hier vorlesen. „Haben wir nun vom dritten Satz der Beethovenschen Symphonie gesprochen und von ihm gesagt, daß er grandios wirkte, so kommen wir nun zum vierten Satze und haben von diesem zu sagen, daß auch er groß und gewaltig wirkte. Haben wir nun diese Programmnummer besprochen, so kommen wir nun zur folgenden von dem jungen Richard Strauß und haben im vollsten Gegensatz von dieser zu sagen, daß uns eine Geschmack und musikalisches Empfinden beleidigendere, ja zur Erweckung widerwärtigerer und unangenehmerer Empfindungen geeignetere Komposition im Gewandhause nicht vorgekommen ist.“

Ein fremder dicker Herr (an der Tür): Entschuldigen Sie, verehrtes Komitee, aber ich und andere kennen Strauß als Komponist doch etwas länger! ... Wir hamm noch viel früher g'schimpft, wie der Richardl noch mit uns auf's Gymnasium gangen is und s' im Odeon sei' erste Sinfonie g'spielt hamm. Richardl, hamma g'sagt, Du moanst vielleicht, Du wirst noch der zweite Generalmusikdirektor Lachner.

Na, hamma g'sagt, Du wirst noch nöt amol a Mozart oder Beethof'n, hamma g'sagt. Dös is jetzt rund a Vierteljahrhundert. Und was is denn auch rauskemma? Ich hab' damals aa Talent g'habt, aber ich hab' d' Musi' aufg'steckt und a Dampfschuhsohlerei ang'fangt. I bin jetzt längst Privatier, und der Strauß arbeitet noch mit 'n Steckerl. Dös sag' i. I hab'n kennt. Mein Name is —

Richard Strauß (tritt etwas schüchtern ein, zu dem dicken Herrn): Jessas, der Wampian; grüß Gott, wie gehts denn Dir alleweil? Du, wie kommst denn Du eigentlich in die Protestversammlung da? (Zu Kalbeck, der sich auf dem Präsidentenstuhl erhebt) Sie entschuldigen, Herr Hofrat! (Liebenswürdig) Darf ich einen Augenblick eintreten, meine Herren Kollegen?

Kalbeck (etwas verlegen): Aber gewiß! Persönlich haben wir ja eigentlich garnichts gegen Sie.

Strauß: Verzeihung, wenn ich störe; (gutmütig) ich hab' nämlich bloß fragen wollen, ob ich schon bald tot bin, weil ich für diesen Fall noch einige Anordnungen zu treffen hätt'.

Kalbeck: Verehrter Hofkapellmeister, es tut uns leid. Aber die Wahrheit über alles. Sie sind tot! Eben ist es durch Mehrheitsbeschluß herausgekommen.

Strauß (mit gewinnender Wehmut): O mei'! Na, da is halt nix mehr zu machen. Ich bitt' blos, daß ich mir, weil ich doch schließlich als Musiker ang'fangen hab', ein kleines Sterbelied begleiten darf. (sehr bescheiden) Keine Neutönerei. Keine Kakophonie. Überhaupt nicht von mir. Ein altes, einfaches Lied.

Kalbeck: Aber hochverehrter, artistischer Künstler, ich bitte (rückt ihm einen Stuhl an den Flügel).

Strauß (singt mit etwas schwacher, aber angenehmer Stimme):

O, so legt's mi, o so legt's mi —
In das kühle Grab hinein — —

(sehr sanft) Adieu, meine Herren! Nichts für ungut! Es hat mich gefreut, Sie alle noch einmal zu sehen und als Artist unter wirklichen Künstlern zu verkehren. Servus!

(Man hört seinen Gesang: „O so legt's mi usw." in der Ferne verklingen.)

Friedrich Spiro (zu Kalbeck, der Strauß an die Türe begleitete): Das ist aber wirklich ein liebenswürdiger Mensch!

Kalbeck: Ein serr ein lieber Mensch, persönlich, jawohl. Wenn er nur nicht komponieren wollte! (nachdenklich) Und wenn er beim Singen deutlicher ausspräche!

Spiro: Wie ganz ohne Protzerei er aufgetreten ist!

Kalbeck: Jawohl! (noch nachdenklicher) Wenn er nur die Konsonanten etwas weicher singen würde!

Spiro: Und wie nett, daß er uns noch Adiö g'sagt hat!

Kalbeck: Jawohl! (ganz nachdenklich) Wenn er nur das g in „legts" nicht so hart ausgesprochen hätt'...

Spiro (von einer furchtbaren Ahnung erfaßt): Herr Hofrat! — Wär's möglich? — Er hätte uns — Empörend — —!

Kalbeck: Ah was, Brüderl. Nur nit aufregen. An' echten Münchener kannst nix übelnehmen.

Spiro (noch immer entrüstet): Wieso?

Kalbeck: Nur ruhig, ich sag' ja keinen Grund! Ich sag' blos die Tatsach': Du kannst ihm nix übel nehmen. Erstens, — na ja, sie haben halt noch nicht

unsre preußische Kultur da unten, und zweitens: Du kannst ihm halt nix übel nehmen. Probier's! — Ich hab' Jahre lang mit ihnen g'lebt.

Spiro (lächelnd, nach langem Schweigen): Ich probier's ... Es geht nit! — Zwar — nein, es geht doch nicht, wenigstens jetzt im Karneval!

Kalbeck (am allernachdenklichsten): No also! — Hätten wir lieber gar nicht ang'fangt mit der ganzen Übelnehmerei. Was kommt denn heraus?

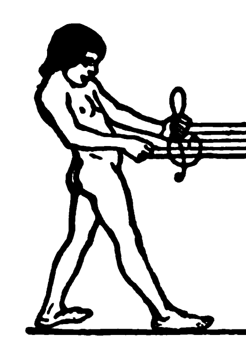
Spiro: Nichts mehr. Jetzt ist's zu spät.

Kalbeck: Vielleicht doch nicht ganz. Dum Spiro, spero.

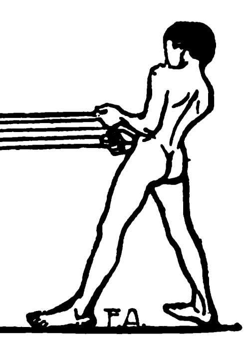
(Sie verlassen still den Saal).

— — So haben mir die beiden Herren den Verlauf erzählt. Ich selber war natürlich vor dem Beschluß zur Abstimmung mit den Andern fortgegangen.





NEUN VARIATIONEN



ÜBER EIN GEGEBENES THEMA

vom Zeichner Hans Lindloff

Das Thema wird nicht verraten.

Variation I: Polonaise. Das Thema ist in strömende, sausende und flatternde melodische Linien aufgelöst, die den Ernst und die Würde des Themas genial umschreiben.

Variation II: Barcarole. Ganz kontemplativ in der Haltung, fast idyllisch-zaghaft, vielleicht noch nicht ganz fertig, aber keusch und durchsichtig wie ein schönes Aquarell.

Variation III: Intermezzo maestoso. Von lässiger Eleganz in der Allüre, im Wesen fast direktoral. Nicht ganz frei von Konvention. Jedenfalls scharfer Kontrast zur zweiten Variation.

Variation IV: Eine Fuge. Voll potenzierter Kraft, voll Stolz und Trotz, geboren aus bajuvarischem Urboden. Maischgeruch. Nicht ganz schlackenfrei. Alle Kräfte dringen nach außen.

Variation V: Berceuse. Ganz legato mit reichlich romantischem Einschlag. Die Faktur ist modern-nervös. Reizvoll sind die kichernden Nebenmotive. Alle Kräfte dringen nach innen.

Variation VI: Scherzo. Charmant und lebhaft, neugierig stakkatiert und feinfein instrumentiert. Die Finessen und Chikanen liegen ganz versteckt. Ohne jede Märchenstimmung, mehr Rokoko.

Variation VII: Marcia funebre. Kalt und groß, unendlich lang. Die liebenswürdige Seite steckt in der ebenso dekorativen wie erwärmenden Einkleidung, die die angenehmste Wohligkeit ausstrahlt.

Variation VIII: Notturno. Weich und sinnend. Völlige Verzichtleistung auf grobe Massenwirkung. Überraschend monodisch, betont einfach. Das Land der Amerikaner mit der Seele suchend.

Variation IX: Furioso. Ein Prestissimo von heftiger Grimasse, ein Kehraus in belfernder, höhnischer Instrumentation, schrill, grell und scharf, aber geistreich und von rauschender Bravour.

Den Abschluß unserer Beilagen bilden „Walzer und Couplet aus einer romantischen Faschings-Suite für Klavier mit Gesang und Tanz. Unter teilweiser Benutzung eines Gedichtes von Rudolf Alexander Schröder für den five o' clock tea einer Snobsdame komponiert von Gottlieb Nemo, op. 0,05“.

KRITIK

OPER

BRÜSSEL: „Fortunio", komische Oper nach A. de Musset von de Flers und Caillavet, Musik von André Messager, wurde kürzlich im Monnaie-Theater zum ersten Male mit freundlichem Erfolg gegeben. Der Inhalt dreht sich um die Liebesverhältnisse einer hübschen jungen Frau, der Gattin eines alten häßlichen Notars, der mit allen möglichen Schikanen hinter das Licht geführt wird. Die Musik bietet nette Abwechslung, indem sie in gefälliger und heiterer, oft melancholischer Weise die verschiedenen Lieder, Dialoge und Rezitative ohne Banalität und unterstützt durch eine geschickte Orchestration vorführt. Um die gelungene Aufführung machten sich namentlich verdient der Tenorist Morati und der Bariton Decléry.

Felix Welcker

MAILAND: Ende November fand im „Lirico" die erfolgreiche Uraufführung von „La nave rossa" in drei Akten von Armando Seppilli statt. Die Musik ist einfach, ohne Künstelei, flott, melodisch, auf den italienischen Massengeschmack zugespitzt und erreicht damit ihr Ziel. Es ist eine lange Reihe von lyrischen Gesangstücken, die wenig Rücksicht auf den dramatischen Moment nehmen und fast immer vom Tremolo der Streicher begleitet werden. — Die „Scala" ist ohne Zweifel eins der ersten Theater der Welt. Chor, Orchester und Ausstattung genügen den höchsten Forderungen; die besten Sänger aller Länder sind vertreten, wie man es nur bei Festspielen findet. „Götterdämmerung" mit F. Giraud, J. Nivette, Felia Litvinne und L. Garibaldi eröffnete die Saison. Arturo Toscanini leitete die Aufführung (auswendig), wenn man das romanische Temperament mit in Kauf nimmt, meisterhaft. Dann wurde „Tosca", Sardous schauerlich-kaltes Drama mit der warm-süßen Musik von Puccini, ebenfalls unter Toscanini, glänzend gegeben. E. Burzio sang und spielte glutvoll, jedoch nicht sehr fein, die Flora, R. Grassi zu zahm den Mario und P. Amato charakteristisch den Scarpia.

Johann Binenbaum

MAINZ: Schon wieder brachte das Stadttheater eine italienische Opern-Novität: Emilio Pizzi's einaktiges Melodrama „Rosalba". Der Text der Oper stammt aus der Feder Illica's. Ihr Inhalt, der Liebestod des venetianischen Dichters Firmiani und der schönen römischen Sängerin Rosalba, ist reich an reizvollen poetischen und lyrischen Ergüssen, läßt aber in bezug auf dramatische Steigerung sehr viel zu wünschen übrig. Die Einstudierung und Leitung des Werkes hatte der zurzeit hier wohnende amerikanische Komponist H. Hadley übernommen. In den Rollen der Rosalba, des Firmiani und Colonna leisteten Frau Materna, sowie die Herren Rösner und Bara sehr anerkennenswertes. Der anwesende Komponist wurde durch lebhaften Beifall und mehrfachen Hervorruf geehrt. — Von großem künstlerischen Interesse waren zwei Gastspiele des bekannten Pariser Heldentenors Alvarez als José und Prophet. Namentlich der erste Abend gestaltete sich für den als Sänger wie als Darsteller gleich bedeutenden Künstler zu einem wahren Triumph.

Fritz Keiser

MÜNCHEN: Anton Beer-Walbrunn, der Komponist der musikalischen Tragikomödie „Don Quijote", die am 1. Januar ihre Uraufführung am Hoftheater fand, gehört zu denen, die lange umsonst um den Erfolg gerungen haben. Mit Liedern und Chören, mit Kammermusik- und Orchesterwerken, auch mit einer Oper „Sühne" (Lübeck 1894). Allmählich ist er doch auf die richtige Straße geraten, und die Aufführung des „Don Quijote" bedeutete einen gerechten Triumph für den nunmehr Dreiundvierzigjährigen. Wenn ich zunächst von dem Textbuch spreche, das den Münchener Kunstschriftsteller Georg Fuchs zum Verfasser hat, so möchte ich, um alle Mißverständnisse zu vermeiden, als Leitsatz voranstellen, daß der dickbändige Roman des großen Cervantes Saavedra sich nun einmal nicht zu einer Kompression in Librettoform eignet; diese Erfahrung hat schon Wilhelm Kienzl gemacht. Fuchs' Arbeit datiert meines Wissens in ihrer ersten Form bereits vor dem Erscheinen der Kienzlschen Oper; er konnte sich also nicht mehr warnen lassen. Auch er mußte jedoch, fing er es gleich anders an wie Kienzl, an dem Versuch des Unmöglichen im wesentlichen scheitern. Er wollte einen Extrakt aus dem Buche geben unter bestimmten Gesichtspunkten; er wollte das ideale Streben Don Quijotes, die verfolgte Unschuld zu schützen, in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Allein einmal hat er in der Ausführung dieser Absicht an sich kein besonderes Geschick bewiesen; wir können seinem Don Quijote keine menschliche Sympathie schenken, und darum will sich weder das befreiende Lachen über seine Torheiten noch das Mitleid mit seiner unheilbaren Narrheit bei uns einstellen. Wir sehen im Grunde nur Prahlerei und Feigheit (letztere in dem hinterlistigen Angriff auf Don Fernando) von ihm. Einzig in der Schlußszene des dritten Aktes ist es dem Dichter gelungen, tragisches Mitgefühl mit dem Ritter von der traurigen Gestalt zu erregen. Und da so ein plastischer Kern fehlt, von dem aus das Ganze in Einem begriffen und erfaßt werden könnte, wirken auch die aus dem Roman übernommenen derbkomischen Partieen unorganisch, ja oft direkt humorlos, und der Gesamteindruck ist uneinheitlich und zwiespältig. Ausdrücklich aber sei betont, daß im einzelnen vielfach die geschickte Szenenführung, die frische und verständige Versfassung, wie auch manches hübsche Wort im besonderen, erfreut. Daß Beer-Walbrunn sich mit der Komposition dieses Librettos eine schwere Aufgabe vorgesetzt hatte, liegt auf der Hand. Auch er vermochte dem ersten Akt, dem undramatischsten von allen, kein dramatisches Leben einzuhauchen. Der ziemlich langgedehnten Szene mit der Verbrennung der Ritterbücher fehlt selbst musikalisch ein wenig der nötige Zug und Humor. Überaus zierlich ist aber die Erwähnung Dulcineas illustriert, und äusserst wirkungsvoll in der Einführung und Verwertung des charakteristischen Don Quijote-Themas der Auszug nach Toboso. Ganz anders die folgenden zwei Akte. Hier schwingt sich der Musiker zu eigenster Größe und Bedeutung auf. Das Duo zwischen Luscinda und Dorothea, die Waffenwacht Don Quijotes atmen herrlichsten Mond-

nachtzauber, der Ritterschlag durch den Wirt vor der Schänke echt deutsche — nicht spanische — Lustigkeit, wie denn Beer auf eine starke Betonung des Lokalkolorits fast überall verzichtet hat; am meisten macht es sich noch bemerkbar in der reizvollen Szene der Wäschermädchen. Aus der Musik des ausgedehnten dritten Aktes sei vor allem anderen Don Quijotes und Sanchos Buße und die wundervoll gezeichnete Erscheinung Dulcinea-Luscindas hervorgehoben. Die verwendeten Tongedanken sind durchweg sehr edel und prägnant, die Chöre klangfrisch und famos gearbeitet, die Behandlung der rezitativisch gehaltenen Stellen, die im ersten Akt vielleicht einige Kürzungen vertrügen, originell und fliessend. Die Instrumentation ist klar, nur im ersten Akt ein bißchen kurzatmig, und verschmäht vollkommen die Übertreibungen der Ultramodernen; jedes Wort der Sänger ist absolut deutlich zu verstehen. Rheinbergers gute Schule ist hierin wie in allerlei anderen Zügen nicht zu verkennen; dagegen hält sich Beer-Walbrunn gänzlich von der Manier des bloßen Wagnerepigonentums frei. Die Aufführung stand unter Mottls eindringender und hingebender Leitung. Und in Feinhals hat der Komponist einen Don Quijote gefunden, „einen bessern findst du nit". Maske, Spiel und hervorragende gesangliche Ausgestaltung der schweren und einige Male recht hoch liegenden Partie verschmolzen sich zu einem unvergleichlichen Bilde des irrenden Ritters. Und von den anderen Mitwirkenden leistete jeder in seiner Rolle Ausgezeichnetes: Bender als Herzog, Buysson und Walter als seine Söhne, Hagen (Cardenio), Bauberger (Pfarrer), Gillmann (Wirt), Frl. Brunner (Marcela), Frl. Höfer (Emerenzia), und die Damen Tordek und Burg-Zimmermann als Luscinda und Dorothea. Sieglitz gab seinen Sancho Pansa in Maske und Ausdruck ganz prächtig; einige Übertreibungen wären leicht zu mildern. Dem Werk selbst wird trotz der Mängel seines Textbuches wegen seiner musikalischen Qualitäten sicher ein nachdauernder Erfolg hier und anderwärts beschieden sein. Möchte dieser Erfolg seinen Autor zu neuem Schaffen auf diesem Gebiet anregen; er vermag der deutschen Oper Wertvolles und Eigenartiges zu geben!

Dr. Eduard Wahl

STUTTGART: Wiederum hatten wir eine Uraufführung: „Maja", dramatische Dichtung mit Musik, in zwei Aufzügen von Adolf Vogl, einem jungen, bisher unbekannten Münchener Komponisten, fand eine freundlich wohlwollende, warme Aufnahme. Erst allmählich vermochte das Stück uns zu fesseln. Indische Voraussetzungen und Probleme sind der Resonanz nicht ohne weiteres sicher. Der Grundgedanke der Handlung deutet aufs Religiöse. Maja soll ihrem ungeliebten Gatten in den Tod folgen: sie trotzt der grausamen Sitte und wird verstoßen. Mit einem Paria begründet sie in Bergeinsamkeit ihr Liebesglück. Auch möchten beide der Welt eine Religion neuer Liebe künden; aber sie gehen zugrunde, und erst die Erscheinung Buddhas verwirklicht die neue Religion und wirkt versöhnend. Der Ton- und Textdichter hat es ernst genommen mit seiner Aufgabe. Im Zeitalter der „Salome" und der „Lustigen Witwe" scheut er sich nicht, Religiöses, tief Gedachtes und Empfundenes vorzubringen. Darin ist die sympathische Naivität seines Werkes begründet. Überall, wo Sehnsucht nach Göttlichem hervortritt, nimmt die Tonsprache einen Aufschwung zu edler Würde und gemütvoller Unmittelbarkeit. Wie rein und zart ist auch die Szene, da Maja und der Paria Gelegenheit finden, werktätige Liebe zu üben! Das Orchester ist klangüppig behandelt, während die musikalische Ausdrucksweise zugleich im echt Motivischen wurzelt. Stellenweise belastet freilich das Orchester die Singstimme, deren Melodieführung oft mehr den lyrischen Erguß als die dramatische Situation trifft. Auch scheint den Tongedanken das Wagnersche Vorbild übermächtig nah gewesen zu sein. Trotz aller Schwächen erregte das Erstlingswerk auffallend lebhafte Teilnahme. Um die gut vorbereitete und glänzend durchgeführte Wiedergabe der Maja machten sich Frau Senger-Bettaque, die Herren Holm, Weil und Erb (Heldentenor) verdient. Für den musikalischen Teil setzte Erich Band seine ganze Persönlichkeit ein; die Szene leitete Dr. Löwenfeld. Ausstattung und Kostüme waren neu. — In der Berichtszeit kam endlich einmal wieder die „Zauberflöte" heraus. Ebenso zum Andenken an Hermann Goetz, längst angekündigt, immer wieder verschoben, das Meisterwerk „Der Widerspenstigen Zähmung" — leider bis jetzt unwiederholt! Elisa Wiborg und Hermann Weil haben die Hauptrollen

Dr. K. Grunsky

WIEN: Das häßliche Schauspiel, daß der Komponist, dem die Wiener Hofoper die Erfolge der „Königin von Saba", des „Merlin" und des „Heimchen am Herd" verdankt, mit einem neuen Werk Einlaß heischt, ohne daß ihm die Pforte aufgetan wird, ist vorüber. Daß es keine persönliche Animosität gegen Carl Goldmark war, wenn Mahler den „Götz von Berlichingen" mit solcher Beharrlichkeit ablehnte, ist von vornherein klar gewesen und ist jetzt durch die Annahme und Aufführung des „Wintermärchen„ unwiderleglich bewiesen. Aber selbst jene, die Mahlers Gefühl teilen mochten, daß die Operntext-Verunstaltung eines teuren Goethewerks nicht zu rechtfertigen sei, durften dann Konsequenz fordern und konnten die Auffrischung des „Werther" mit solcher Konsequenz nicht in Einklang bringen — ganz abgesehen von der Berechtigung des andern Standpunkts: daß der Tondichter, der all jene Werke und dazu Stücke, wie „Die Sakuntala", die „Penthesilea", die „Sappho" oder den „Prometheus" geschaffen hat, unter allen Umständen das Recht darauf hat, gehört zu werden und sein Werk selbst zu verantworten. Wie sehr, hat „Das Wintermärchen" jetzt in bewundernswerter Weise gezeigt. Goldmark hat wirklich das Recht darauf, das Epitethon „greiser Meister" ärgerlich zurückzuweisen: wer ein Werk von solchem Glanz und solcher Wärme zu schaffen vermag wie dieser Achtundsiebzigjährige, braucht keinen Anspruch auf Messung mit relativen Altersmaßen zu machen. Man wird freilich zugeben müssen, daß manches von diesem Glanz nur Abglanz, mancher Klang nur Wiederhall ist: aber vor allem — es ist Wiederhall eigener Töne; solcher, die in ihrer sinnlichen Leidenschaft und ihrem glühenden Kolorit nur dem Schöpfer der „Königin von Saba" eigen

sind. Das gilt zum mindesten vom ersten und dritten Akt; der zweite, in dem die Episode von Florizel und Perdita zu tönendem Leben erwacht, macht bei aller jauchzenden Frische und der treibenden Lebendigkeit seiner klaren und heiteren Volksmelodik — die gerade diesem Akt entscheidenden Erfolg sichert — nicht den Eindruck gleicher Echtheit. Er gehört mehr dem Meister der Technik, der sich jeder Ausdrucksweise mächtig zeigt, als dem Meister passionierter Dramatik, der uns in der innigen Beseeltheit seiner heißen Melodik, der knappen Treffsicherheit der musikalischen Charakteristik und der unwiderstehlichen Verve des Ganzen wert ist. Wenn bei all dieser drängenden Leidenschaft, wie sie sich in den entscheidenden Szenen des ersten Aktes äußert, der herben, erzenen Größe des Vorspielanfangs und der feurigen Bewegtheit seiner Mittelepisode, der schmerzlichen Lieblichkeit von Hermionens Verteidigung, der schwermütigen Klage des Polyxenes, — bei der reizvollen Melodik des Mädchenchors mit Perditas Solo und der schönen Milde des Schlusses — wenn sich bei all diesen durchaus vornehmen und durchaus Goldmarkschen Eingebungen doch manchmal ein Gefühl leisen Unbehagens meldet, so liegt das vielleicht an manchen — gleichviel ob unbewußten oder gewollten — Zugeständnissen an die „große Opernweis" und ihre alten Formen und sicherlich am Text. Herr Willner, durch eine Reihe von Opern- und Operettenbüchern längst literarisch bemakelt, hat an Shakespeare mit dem „Wintermärchen" ein Attentat begangen, das sich höchstens mit jenem messen läßt, das Willner selbst beim „Götz" gewagt hat. Man rühmt ihm große Geschicklichkeit nach, und zweifellos besitzt er viel Routine im Zurechtschneiden und Zusammenzwängen. Man rühmt seine Gewandheit, mit der er dem Komponisten „Gelegenheit zur Musik" gibt, und auch das scheint äußerlich wahr zu sein; nur daß sich bei näherem Zusehen herausstellt, daß solche „Gelegenheit" das allerschlimmste ist, wenn nicht die ganze Dichtung Gelegenheit zur Musik ist — was bei dem Undichtertum Willners und seiner grotesken Prosodik kaum denkbar ist. Alles andere aber wirkt naturgemäß als „Einlage" und verliert schon dadurch, weil sofort der Mangel an organischer Notwendigkeit gespürt wird, jede Macht des Eindrucks. Man rühmt auch seine Fähigkeit des Komprimierens, und wirklich hat er drei Shakespeare-Akte in einen gepreßt. Nur daß sich bei näherem Zusehen herausstellt, daß durch dieses Verfahren jede menschliche Motivierung ausgeschaltet worden ist, statt — wie Widmann es in seiner unvergleichlichen Operndichtung der „Widerspenstigen" vereinfachend und verfeinernd versucht hat — schärfer zu begründen, die sinnlose Eifersucht des Leontes aus seelischen Vorgängen begreiflich zu machen. Das sechszehn Jahre lange, in seinem ruhigen Beobachten der Qualen des büßenden Gatten widerwärtige Verschwinden der Hermione etwa durch ein Ergänzen des entscheidenden Orakelspruchs menschlich näher zu bringen, werden die plumpen Tatsachen ohne jegliche psychische Begründung vergröbert und nackt hingestellt und dadurch aller Teilnahme derart entrückt, daß es der ganzen Schwungkraft des Goldmark'schen Naturells bedarf, um durch Musik gut zu machen, was der Text verschuldet. Eine wichtige Stelle verfehlt sogar die Musik: jene stumme Szene, in der Hermione mit Polyxenes plaudert und dadurch die Raserei des Gatten entfesselt. Um diese Raserei in ihrer Grundlosigkeit zu zeigen, müßten sehr unerotische Klänge von einfacher Herzlichkeit ertönen; statt dessen aber klingt eine verführerisch lockende, sinnlich bebende Musik, die nicht nur dem Leontes, sondern auch dem unbefangenen Zuhörer die Situation verdächtig ausdeutet. Das aber ist auch der einzige Punkt, an dem der Meister vorbeigetroffen hat; alles andere ist von einer Klarheit, Schärfe und Gedrängtheit, dazu von einer Durchsichtigkeit und blendenden Leuchtkraft der Orchestermalerei, daß man in jedem Takt den Dramatiker spürt, der auch jene Partieen zum mindesten plausibel macht, die im Äußerlichen stecken geblieben sind. Wozu die Aufführung, unter Bruno Walters impetuoser, nirgends tote Punkte duldenden Leitung und mit der Mildenburg als keusch hoheitsvoller, im Mutterglück und Leid fürstlicher Hermione, mit Slezaks vielleicht nicht vollkommen psychologisch detailliertem, aber durch Wärme des Gesangs fesselndem Leontes, Demuths äußerlich unscheinbarem, dafür aber im Vortrag ungemein vornehmem Polyxenes, Schrödters frischem Florizel und der außerordentlich anmutvollen Perdita der Kurz das ihre tat. Man wurde des Jubelns nicht müde. Und fühlte bei jedem die Freude, einen Meister zu haben, der auch jetzt noch sein inneres Leben zu echtem tönenden Ausdruck bringt und es nicht nötig hat, von Zeichen bloßer Erinnerung zu zehren. — In der Volksoper ist Antonio Smareglia's „Istrianische Hochzeit" zum ersten Male aufgeführt worden. Seit dem „Vasall von Szigeth" kennt man den Tondichter als vornehmes Naturell von wahrhaft musikalischer Begabung, die freilich niemals recht zu packen vermocht hat; und von Zeit zu Zeit wird immer wieder der Versuch gemacht, Smareglia aus unverdienter Verborgenheit zu befreien und seinen Wert klar zu machen. Es wird aber niemals wirklich gelingen, weil seiner Musik trotz aller verehrungswürdigen Qualitäten, trotz reicher, wenn auch immer etwas zurückhaltender Erfindung und meisterlicher Beherrschung des Technischen das unmittelbar Notwendige fehlt: und da hilft keine Wertung des Verstandes und kein künstliches Nachhelfen. Gegen den um fast ein Vierteljahrhundert älteren Goldmark ist Smareglia der Greis; neben dem „Wintermärchen" die „Istrianische Hochzeit" ein blutleerer Organismus, schattenhaft neben der Energie und der plastischen Kraft des Goldmarkschen Werks. Ganz abgesehen von dem verspäteten Verismus des sehr willkürlichen Buchs, das mit jener falschen Tragik arbeitet, die durch Absurdität der handelnden Menschen verschuldet wird und nie wirken kann, weil das nur jene vermag, gegen deren Schicksal es kein Ankämpfen und keinen Ausweg der Vernunft gibt. Die Partitur Smareglias ist voll schöner Einzelheiten; ein melodisches Gebilde nach dem andern schmeichelt das Ohr, der feine Glanz seines Orchesters wird nie durch Grellheit oder derbe Übercharakteristik getrübt, — und dennoch geht man leer nach Hause; nichts bleibt haften,

— kein Takt, der einen innerlich reicher gemacht hat. Unter den Darstellern steht Rudolf Hofbauer obenan; er stellt einen Dorfbösewicht ganz außerhalb aller „Intriganten"-Schablone und macht ihn lebendig. Helene Oberländer verfällt jetzt oft in den Fehler, die wichtigsten und die wesenlosesten Stellen mit dem gleichen espressivo zu singen; sie nimmt den Ton des Ausdrucks von vornherein zu hoch und bringt sich dadurch um die Möglichkeit jeder Steigerung, wenn auch in den entscheidenden Momenten ihr losplatzendes Temperament immer mit starker Schlagkraft wirkt. Josef Schwarz schwelgt zu sehr in seinem schönen Organ und sollte mehr auf dramatische Durchbildung seines Gesangs achten. Peter Lordmann ist von angenehmer Sicherheit und Deutlichkeit, Juan Spiwak bei aller stimmlichen Begabung unfrei und als Darsteller von rührender Ahnungslosigkeit. Seltsam, daß ein Werk von solcher Vornehmheit, solcher Reinheit der Intention und solcher Fülle des musikalischen Gehalts so kühl läßt. Aber ohne das innerliche „Muß", ohne den Zwang des Unabänderlichen kann keine Schöpfung wirklich lebendig werden. Kein ärgerer Fluch für ein Werk — und doppelt zu empfinden bei einem von solcher Künstlerschaft — als das immerwährende Gefühl in jedem Augenblick: all das könnte ebensogut ganz anders sein. Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Ferruccio Busoni's Orchesterabend begann mit einer symphonischen Phantasie „Pohjolas Tochter" von Jean Sibelius. Ein Gedicht mit einem Stoffe aus der finnischen Mythologie war als Leitfaden für das Verständnis der Musik abgedruckt, doch verständnisvoller wurde das Werk schwerlich hierdurch. Der Hörer irrte zwischen den Versen des Gedichts und der Musik hilflos hin und her. Gern soll zugestanden werden, daß einige melodische Motive, die wohl aus finnischen Volksweisen herstammen, einige klangschöne Orchestereffekte interessieren konnten, aber das Ganze in seiner Entwickelung blieb unklar; ich glaube, daß kaum jemand in ein näheres Verhältnis zu dieser Phantasie getreten ist. Dann spielte Emile Sauret mit hinreißender Bravour ein Violinkonzert Busonis, das durch die meisterhafte Wiedergabe einen starken Erfolg hatte. In seiner formellen Gestaltung ähnelt es etwa dem g-moll Konzert Max Bruchs: das erste Allegro, nicht sonatenartig gebaut, schließt sich direkt an das gesangreiche Andante an, das breit abschließt, und dann hebt das feurige Finale an, bei dem es dem Geiger indes doch schwer wurde, sich gegen die wuchtige Orchesterbegleitung zur Geltung zu bringen. Ein glänzend instrumentiertes, sich aber in der Erfindung nicht von Banalitäten frei haltendes Bacchanal (dritter Satz aus der Harald-Symphonie) von Paul Ertel und Liszts „Mazeppa" bildeten den übrigen Teil der instrumentalen Gaben. Den Glanzpunkt des Abends bildeten die drei Sonette von Liszt auf Petrarcas Dichtungen, von Felix Senius mit vollendeter Meisterschaft der Gesangstechnik und wunderbar schönem, ergreifendem Ausdruck gesungen. Die herrlichen Musikstücke, aus Liszts Pariser Zeit herstammend, sind merkwürdigerweise bisher fast unbekannt geblieben und gehören doch sicher zum Besten was uns Liszt geschenkt hat. — Felix Senius sang auch Tags darauf im Bechsteinsaal eine lange Reihe Lieder von Constanz Berneker, von denen einige aus dem „Tannhäuser"-Cyklus nach recht schwachen Dichtungen von Felix Dahn, noch mehr aber die „Sonnenlieder" nach Paul Ehlers einen bedeutenden Eindruck hinterließen. Die Frauenchöre, die, von Damen unter Margarete Toeppes Leitung gesungen, nur zum Teil im Vortrag glückten, ließen die Eigenart der Bernekerschen Musik noch deutlicher erkennen, weniger was die andern Mitwirkenden sangen. Ob das Bestreben der persönlichen Freunde des jüngst verstorbenen Musikers, seinen Werken auch in weiteren Kreisen zur Anerkennung zu verhelfen, von Erfolg gekrönt sein wird, bleibt allerdings fraglich. Mir scheint die persönliche Eigenart der Erfindung und Gestaltung nicht stark genug nach dem, was ich gehört habe. Das Bedeutendste des Abends erschienen mir die „Sonnenlieder". — Karl Panzner dirigierte an der Spitze des Mozart-Orchesters Tschaikowsky's pathetische Symphonie mit fortreißendem Feuer; man hörte das Werk nicht nur, man erlebte es, wie es der Dirigent vorführte. Ernst v. Possart rezitierte an diesem Abend Schillers Eleusisches Fest und Wildenbruchs Hexenlied mit der ihm eigenen Meisterschaft der Sprachtechnik. Schillings hat mit der melodramatischen Einrahmung des zweiten Gedichtes einen erheblich glücklicheren Griff getan, als mit der früher geschriebenen Musik zu dem Schillerschen Fest, die mir recht schwach in der Erfindung wie selbst in der orchestralen Ausmalung erschien. — Im Nikisch-Konzert vom 13. Jan. stand an der Spitze des Programms die Symphonie E-dur von Hermann Bischoff, die der Tonsetzer nach der Uraufführung in Essen einer Umarbeitung unterzogen hat. Ich hörte das Werk zum erstenmal und möchte deshalb mich mit Vorsicht darüber äußern. Der erste Satz machte einen starken Eindruck auf mich; die Themen sind prägnant und mit Energie weiterentwickelt. Ein besonders reizvolles Gebilde erschien mir das Scherzo; weniger wollten mir der sich langsam hinschleppende und zu wenig gegliederte zweite, getragene Satz und das Finale behagen. Merkwürdig erschien mir die Instrumentation, in der sich die Gruppen der verschiedenen Instrumente nicht sonderten; wie mit einem Riesenquirl durcheinander gewirbelt klang es namentlich im ersten Allegro und im Finale. Es steckt eine mühsame Arbeit in dieser eine Stunde dauernder Symphonie, eine Arbeit, der mit dem Ohr allein beizukommen kaum möglich ist. Erschwert wird es dem Hörer, seine Aufmerksamkeit angespannt zu erhalten durch die Ausdehnung der Sätze, und das Publikum wußte auch in der Tat nach dem Ende nicht, ob es das Werk ablehnen oder annehmen sollte; es blieb ganz indifferent. Emil Sauer spielte darauf Schumanns a-moll Konzert mit vollendeter Klarheit der Rhythmik und ersichtlichem Bestreben, seine Virtuosität im Interesse des intimen Schumannschen Empfindens nicht hervorzukehren. Das Finale mit seiner pikanten Rhythmik habe ich kaum so vollendet sicher in

der Anmut der Bewegung gehört. Die Suite No. 3 op. 55 von Tschaikowsky schloß das Programm. E. E. Taubert

Das zweite der von der Gesellschaft der Musikfreunde unter Oskar Frieds Leitung veranstaltete Orchesterkonzert begann merkwürdigerweise mit einem Violinkonzert: Karl Klingler spielte sein noch ungedrucktes Konzert in E-dur, das nach meinem Geschmack zu akademisch, zu matt in der Erfindung, viel zu ausgesponnen und zu dick und wenig klangschön instrumentiert ist, jedenfalls gegen die vortreffliche, leider noch ungedruckte Bratschensonate des vielversprechenden jungen Künstlers einen Rückschritt bedeutet. Darauf trug Johannes Messchaert, von Ed. Behm vortrefflich begleitet, Beethovens Liederkreis an die ferne Geliebte vor. Beethovens Neunte krönte den Abend. Soweit Temperament in Frage kam, löste Fried, dessen zappelnde Bewegungen recht stören, seine Aufgabe glänzend; dem Adagio steht er aber innerlich noch gar zu fremd gegenüber; es klang trotz des Philharmonischen Orchesters matt. Den Schlußchor sang der Sternsche Gesangverein; Solisten waren Emilie Herzog, Hertha Dehmlow, die Herren Senius und Messchaert. — Einen vortrefflichen Dirigenten lernte man in Dimitry Achscharumoff kennen; er vermittelte uns mit Zuziehung des Philharmonischen Orchesters außer Tschaikowsky's hier schon öfters gespielter Manfred-Symphonie die Bekanntschaft mit vier sehr respektablen Werken russischer Komponisten. Ungemein klangschön und melodisch fesselnd ist die Ballade „Alioscha Popowitsch" op. 11 von A. Taneiew, der mitunter auf Wagner fußt; reizvoll und brillant ist die „Waldhexe" von Liadow, dem offenbar die Knusperhexe Humperdincks nicht unbekannt geblieben ist. Ein „Märchen" von Naprawnik bot interessante Einzelheiten, war aber im ganzen zu kompliziert, um volkstümlich zu wirken. Ungleichartig war die Suite „Kaukasische Skizzen" op. 10 von Ippolitow-Iwanow; am gelungensten erschien mir der das kaukasische Dorfleben malende zweite und der „In der Moschee" betitelte dritte, nur den Bläsern zugeteilte Satz; das Lokalkolorit war jedenfalls ausgezeichnet getroffen. — Das Böhmische Streichquartett bot zwischen Beethovens A-dur und Haydns D-dur op. 76 No. 5 eine ausgezeichnete Wiedergabe von Bruckners Quintett (2. Bratsche Ferd. Talich). Mehr noch wie die Symphonieen hinterläßt dieses einzige Kammermusikwerk Bruckners den Eindruck einer wunderbaren Mischung von Genie und Kritiklosigkeit; der langsame Satz gehört jedenfalls zu Bruckners tiefinnerlichsten, weihevollsten Eingebungen. — Endlich hat einmal das Brüsseler Quartett den längst verdienten ausverkauften Saal gehabt: auf dem Programm standen Mozart B-dur, Beethoven No. 1 und Grieg's eigenartiges Quartett; die Ausführung war wie immer mustergültig. — Solide Leistungen bot der Geiger Ferencz Hegedüs; tonschön spielte er besonders das Lento aus dem Konzert von Richard Strauß. Am Klavier wurde er von Bruno Weyersberg begleitet. — Der auf das vorteilhafteste hier schon bekannte russische Geiger Michael Press veranstaltete ein eigenes Konzert mit dem Mozart-Orchester, dessen Leitung sehr zum Vorteil der Dessauer Hofkapellmeister Franz Mikorey innehatte. Press, der über einen hervorragend schönen Ton und eine großartige Technik verfügt, vor allem auch ein tüchtiger Musiker ist, bot u. a. ein noch ungedrucktes Konzert von W. Kes; es schildert in drei viel zu ausgesponnenen, nicht gerade sehr modern gehaltenen Sätzen (Rom, Sorrent und Neapel) offenbar italienische Reiseeindrücke, ist gewandt instrumentiert und bietet hervorragenden Geigern wirklich Gelegenheit zu glänzen, besonders in den Kantilenen. — Nicht sehr befriedigt war ich von Bronislaw Huberman, der auch mit dem Mozart-Orchester konzertierte; ich vermißte vor allem schönen, schlackenfreien Ton. Glänzend löste der junge, ziemlich anspruchsvoll sich gebärdende Künstler technische Probleme in einer noch ungedruckten, ziemlich nichtssagenden Phantasie für Violine und Klavier von W. Junker; den Klavierpart vertrat der tüchtige Pianist Richard Singer, der sich außerdem an Liszts A-dur Konzert versuchte. — Mit großem Genuß hörte man wieder einmal den Flötisten Emilio Puyans. Größte Virtuosität und Geschmack sind bei ihm (übrigens auch im Programm) vereinigt; vortrefflich wurde er am Klavier von Richard Rößler unterstützt. Um dem Publikum nicht den ganzen Abend vorzublasen, hatte der Konzertgeber noch den Violoncellisten Otto Urack zugezogen, der in kleinen Stücken durch seinen schönen Ton und seine Technik glänzte. Wilhelm Altmann

Leo Kestenberg erbrachte an seinem Liszt-Abend den Beweis, daß er einer von den unzähligen Klavierspielern ist, die sich eine riesige Fingerfertigkeit und guten Anschlag angeeignet haben. Ob er mehr leisten kann, ließ sich nach seinem Programm kaum feststellen. — An einem anderen, vom Berliner Volks-Chor veranstalteten Liszt-Abend konnte ich Conrad Ansorges Spiel wegen der Zerrissenheit des Vortrages (z. B. Soirée de Vienne) keinen Geschmack abgewinnen. Bei derselben Gelegenheit ersang sich Mientje van Lammen mit ihrem hübschen Sopran, mehr aber wohl durch den durchdachten, aus dem Innern kommenden Vortrag viel Erfolg. Auch H. Arlberg verdient Anerkennung. Der Chor zeigte tüchtige Schulung in einigen Kompositionen von Liszt. — Die „Mätzchen", die früher beim Spiel W. Cernikoffs zu tadeln waren, sind verschwunden. Dieses Mal verhielt er sich ruhig und phrasierte klar und mit Verständnis, jedoch nicht immer geschmackvoll. — Clara Hoppe hat für die meisten ihrer Liedkompositionen auch die Texte verfaßt, die poetische Begabung verraten. Wären sie nicht durchschnittlich zu schwülstig, hätte die Komponistin wohl mit der Vertonung mehr Glück gehabt. Immerhin kann sich die Mehrzahl der Gesänge hören lassen. Die Deklamation ist häufig zu gedehnt und verirrt sich ohne Grund in Nibelungenbreite. Auch harmonisch und melodisch ist Wagnerscher Einfluß stets bemerkbar. Anna Stephan war augenscheinlich mit den Kompositionen nicht genügend vertraut, um ihnen zu besserer Wirkung verhelfen zu können; ihre Stimme klang voll und schön. — Die Cellistin Eugenie Stoltz spielt moderne Kompositionen besser als ältere, die sie mit viel zu

akademischer Trockenheit behandelt. In einer Sonate von Nicodé konnte sie ihrem Talent in Gemeinschaft mit ihrem trefflichen Partner Waldemar Lütschg mehr die Zügel schießen lassen. Eva Lessmann war infolge einiger ihrer Stimme zu hoch liegenden, unsanglichen, über reizend und niedlich nicht hinauskommenden Lieder Weingartners weniger glücklich als sonst, zog sich aber doch mit Ehren aus der Affäre. — Der hervorragende Pianist Paul Weingarten eröffnete sein Konzert mit Griegs herrlicher c-moll Sonate op. 45, deren Violinstimme Waldemar Meyer recht zufriedenstellend ausführte. — Paul Eggert ist klavieristisch tüchtig musikalisch aber völlig am Anfang des Studiums. — Marta Malatesta spielt sehr virtuos Klavier, ohne die höchste technische Stufe vorläufig zu erreichen. Sie hat Talent für's Graziöse, wofür sich auch der weiche Anschlag eignet. Die Begleitung des Philharmonischen Orchesters zum Konzert von Saint-Saëns war leider recht unsicher. — Hermann Gura bewies aufs neue, daß ihm kleine lyrische Gesänge gut liegen. Wenn der Sänger nicht forciert, was leider öfter der Fall ist, klingt sein Bariton prächtig. — Mit ihrem schönen, hellen Sopran und angenehmen Vortrage dürfte Emmy Mohr gute Erfolge erringen, schenkte sie dem Legato nur mehr Aufmerksamkeit. Eine erfreuliche Abwechselung erhielt das Programm durch die vollendete Wiedergabe einer Cello-Sonate von Beethoven durch Elsa Ruegger und C. V. Bos. — Der Cellist Josef Press hat sich nach geistiger Seite stark vervollkommnet. Seine Auffassung geht über die bei Cellisten übliche weit hinaus. Er ist ein ausgezeichneter Künstler, wenn auch seine sehr bedeutende Technik, zumal in hohen Lagen, nicht absolut zuverlässig ist. Sein Ton ist saftig, die Attacke energisch. — Therese Slottko spielt recht gewandt Klavier, doch häufig zu mechanisch. — Bernhard Dessau schien in Beethovens Kreutzer-Sonate jedes persönliche Gefühl zu Gunsten (oder Ungunsten?) sogenannter Klassizität absichtlich zurückzudrängen. — Des Pianisten Bernhard Rosenbaum Leistungen entziehen sich vorläufig der Kritik. Arthur Laser

Ernst von Dohnányis Klavierabend war mir der erlesenste pianistische Genuß der Saison. Das Herz mußte jedem Kenner lachen ob dieser rein klavieristisch schlechthin vorbildlichen und trefflichen schlicht-künstlerischen inneren Leistung. Hier an Kleinigkeiten herumzumäkeln hieße meines Erachtens wirklich beckmessern. Ich habe, außer bei d'Albert, noch nie die objektive Unzulänglichkeit des Klavieres als Ausdrucksinstruments so zu vergessen vermocht, als hier bei Dohnányi, unter dessen Händen der Ibach sang, duftete, kristallklar glänzte und strahlte, wie man es nicht gerade oft hört. Als Komponist von Humoresken in Suitenform (op. 17) schnitt der Konzertgeber gleichfalls mit Auszeichnung ab. Zwar scheinen mir nur der Marsch, die Toccate und Fuge — deren Einleitung mißglückt, viel zu phrasenhaft ist — aus wahrem Humor heraus geboren zu sein, die Pavane mit Variationen ist der matteste Teil des Werkes, und das Pastorale ist nur als solches gelungen zu nennen; aber im ganzen ist dieses op. 17 sicher eins der bemerkenswertesten Werke der neueren Klavierliteratur. Alfred Schattmann

Solange sich der äußere Vorgang des Vortrages eines Klavierwerkes derart als schwere physische Arbeit ausnimmt, wie bei Martha Schmidt, kann von Durchgeistigung nicht viel die Rede sein. Der Dame ist dringend Mäßigung in der Tongebung anzuempfehlen. Manche Tempi verschleppte sie sehr, und gefühlvolle Kantilenen wollten nicht recht zu dem dazu gehörenden Basse rhythmisch passen. — Marie Antoniette Aussenac hat eine sehr flüssige Technik. Ihre Passagen glänzen bereits ziemlich intensiv, ihr Temperament ist beweglich und zu feinem, elegantem Vortrage berufen. Zu Chopin darf aber eine junge Dame, auch wenn sie zweifellos talentiert ist, nicht halbe Takte hinzukomponieren (op. 10, 12). — Eine der ersten unter den klavierspielenden Frauen ist Frieda Kwast-Hodapp. Zu ihren bereits bekannten Spieleigenschaften, einer prächtigen, bedeutenden Technik und wundervoll lebendiger Schmiegsamkeit im Vortrage gesellt sich jetzt eine seltene Kraft und Größe der Auffassung und Verinnerlichung. Ihre Wiedergabe der bedeutenden Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach op. 81 von Max Reger war eine phänomenale Leistung. — Das Konzert von Paul G. Thiele (Klavier) und Margarete Wilde (Gesang) war kein Konzert! — Einzelne kleinere, selten gespielte und dabei äußerst reizvolle Stücke von Mozart und Ph. E. Bach trug Paul Lutzenko fein vor. Eine Nervosität machte sich in seinem Fühlen auch hier bemerkbar. Mag die Bearbeitung der dann folgenden Schubertschen Wandererphantasie von Liszt oder sonst wem stammen, auf jeden Fall verdient das Beginnen, ein solches Meisterwerk dick zu übermalen und zu entstellen, den schärfsten Protest, der sowohl den Bearbeiter als den Spieler trifft. Hoffentlich rechnet man später Liszt, Tausig und anderen ihre „Bearbeitungen" ähnlich an, wie den Sängern die Schnörkel, die sie Schuberts Liedern anfügten. — Georg Bertram erfreute durch ein dynamisch delikat abgestuftes Spiel, das besonders Bach, Beethoven und Mozart zugute kam. Mozarts A-dur Sonate (mit Variationen) hätte rhythmisch wohl etwas freier genommen werden können. — Die höchsten Anforderungen an sich und seine Zuhörer hatte José Vianna da Motta gestellt, indem er Bachs Arie mit 30 Veränderungen und Beethovens Sonate op. 106 vortrug. Er zeigte sich auch an diesem Abend als der souveräne Meister aller technischen Schwierigkeiten und als ein in seltenem Maße fein und vornehm empfindender Musiker. Die Tempi einzelner Variationen Bachs wurden sehr rasch genommen, so daß es den meisten Hörern unmöglich werden mußte, dem komplizierten Stimmgeflecht zu folgen. Hermann Wetzel

Fery Lulek ist ein bis auf die verbildete Höhe ganz geschickter Sänger. Auch sein Vortrag zeugt von Gemüt und Intelligenz. Er sollte uns aber nicht zu sehr merken lassen, daß die Nebensilben so schwer zu behandeln sind. — Margarethe Gille ist eine sehr musikalische, feinsinnige Pianistin, voll Charme, trotz aller Bizarrerieen. Sie sollte aber lernen, physische Kraft nicht in den Händen und Fingern

zu suchen. — Hildegard Stolle verfügt über eine in der Höhe gut ansprechende Stimme, gegen die die halsige Mittellage sehr abfällt. Ihrem Vortrag ist ein Lamento eigen, das auch den Hörer ansteckt. — Ein Zungenknödel erschwert Hugo Heydenbluth die Behandlung seines Tenors sehr, worüber seine musikalische Intelligenz nicht hinwegtäuschen kann. Auch muß der Sänger sich hüten vor zu starken Gegensätzen in den Tempi und der Dynamik. — Gerty Schmidt ist zwar technisch durchaus unfertig, aber bis auf die flache Höhe in erfreulich richtiger Entwicklung begriffen. Ihr Vortrag litt sehr durch ihr an sich löbliches Bestreben, die Töne korrekt zu bringen, sodaß die Wiedergabe zum Teil naiv war. — Margarete Brieger verfügt über sympathische Stimmmittel, die sie meist ganz gut auszunutzen versteht. Dem Vortrag wäre etwas mehr Wärme zu wünschen. Eugen Briegers Material ist hervorragend, seine Gesangsweise verwerflich. Seiner Mittellage und Höhe vermag er weder im Forte noch im Piano beizukommen. Der Vortrag ist gesucht und musikalisch zerrissen. — Else Schünemann scheint ihre Tiefe für besonders schön zu halten. Sie ist aber nicht nur herzlich schlecht, sondern geeignet, die sehr hübsche Stimme stark zu schädigen, da sie das Stimmband belastet. Wie eine Erlösung klangen die vereinzelten hohen Töne mit ihrem glänzenden Metall. Die Sängerin hätte im übrigen genügend Temperament, um über dem Durchschnitt des Konzertsaales stehen zu können. Richard Hähn

Emmy Doll gab ein längeres Konservatoriums-Programm zweiten Ranges rein mechanisch zum besten. — Bruno Hinze-Reinholds Programm war diesmal in seiner Einfachheit ein wenig impertinent. Der Pianist kam auch pädagogisch, aber so wie er die Stückchen aus dem „Album für die Jugend" spielte, spielt sie jeder andere Musiker auch. Glücklicher war schon die Idee, mehrere Stücke eines Meisters als ein organisches Ganzes zu geben. Was das Spiel anbetrifft, so war es klar, reif und bewußt gestaltet; höhere Intention oder gar dämonischen Geist darf man von Hinze-Reinhold nicht erwarten, doch ist Liszt ohne den Sinn für die ideale Geste nicht genießbar, die aber nicht mit Pose verwechselt werden darf. — Klara Kuske, die ein solides pianistisches Können zeigte, ist anzuraten, daß sie ihr sorgloses Draufgängertum etwas dämmen und in die Architektonik der größeren Stücke, die sie spielt, sich vertiefen möge. Dies ist namentlich bei Schuberts liebenswürdiger Redseligkeit unumgänglich nötig. — Marie Blitar (Sopran) und Vally Fredrich (Alt) gaben einen Duett- und Liederabend. Ernste, erfreuliche Kunst kam dabei in keinerlei Beziehung heraus, manches erinnerte, namentlich in den Duetten, lebhaft an das Variété. Das Publikum nahm die Darbietungen sehr dankbar auf. Arno Nadel

DRESDEN: Das dritte Hoftheaterkonzert der Serie B war insofern bedeutsam, als in ihm erstmalig Jean Louis Nicodé zu Worte kam, der zwar in unserm Musikleben lange Jahre hindurch eine außerordentlich anregende Tätigkeit entfaltet hat, aber bisher bei Aufstellung der Konzertpläne für die großen Konzerte der Königlichen Kapelle noch niemals Berücksichtigung fand. Daß ihm diese „offizielle" Anerkennung seines kompositorischen Schaffens nunmehr doch zuteil geworden ist, kann nur als höchst erfreulich bezeichnet werden. „Spät kommt ihr, doch ihr kommt". Ernst v. Schuch führte uns die Abteilung „Die stillste Stunde" aus „Gloria" vor. Wir lernten eine Musik kennen, die zwar mit einem verhältnismäßig geringen thematischen Material ausgestattet ist, dieses aber in der glänzendsten und überraschendsten Weise ausnutzt. Da der Komponist sich seine „stillste Stunde" nicht etwa als eine Zeit süßer, träumender Ruhe denkt, sondern als die schicksalsschwere Stunde, in der unter brennenden Schmerzen und harten Kämpfen ein großer, heldenhafter Entschluß geboren wird, so entfesselt er dabei an manchen Stellen die ganze Kraft des modernen Orchesters. Daß seine Instrumentation ebenso wie die Art seiner musikalischen Architektur durchaus eigenpersönliche Züge trägt, daß schon dieses Bruchstück des großen Ganzen ebenso durch seinen kraftvollen, oft dramatischen Zug wie durch die Eindringlichkeit seiner Tonsprache so starke Wirkung tat, läßt den Wunsch rege werden, das ganze „Gloria" bald einmal zu hören. Freilich, eine Musik für die Vielzuvielen ist das nicht; dazu ist Nicodé zu ernst, zu grüblerisch, zu wenig auf grelle Effekte bedacht. Das Publikum, dem die Neuheit teilweise fremd vorm Ohr klingen mochte, nahm sie doch sehr herzlich auf, zumal die Königliche Kapelle unter Schuch ihre beste Kraft dafür einsetzte. — Die Robert Schumannsche Singakademie, die unter der künstlerischen Leitung von Albert Fuchs in den letzten Jahren einen höchst erfreulichen Aufschwung genommen und durch Einverleibung von zwei kleineren Chorvereinen sich zu einem sehr achtunggebietenden Gemischten Chor entwickelt hat, beging ihr 60jähriges Bestehen durch eine sehr wohlgelungene Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri", wobei die Soli mit den Damen Hedwig Kaufmann, Hela v. Bronsart, Anna Schöningh und den Herren Pinks und Robertson vortrefflich besetzt waren. — Im Musiksalon Bertrand Roth kam in einem Vormittagskonzert Karl v. Kaskel mit einer längeren Reihe von eignen Werken zu Worte. Am wertvollsten erschien mir ein symphonisches Zwischenspiel „Devotionale", das der Komponist aus der Partitur auf dem Klavier vortrug. Es zeichnete sich durch schöne Gedanken, starken Stimmungsgehalt und kraftvolle Steigerungen aus und dürfte im Orchester noch weit eindringlicher wirken. Eine Barkarole für Violine, die Adrian Rappoldi mit großem, edlem und warmem Ton spielte, könnte vielleicht etwas schärfer rhythmisiert sein, hält sich aber ebenfalls in vornehmer Weise vom Gewöhnlichen fern. Von den Liedern, die Elsa Schjelderup mit gutem Gelingen sang, waren die meisten schon bekannt; von den neuen Schöpfungen nenne ich vor allem „Des Narren Nachtlied" als eine aparte und groß angelegte Komposition. — Lilli Lehmanns Liederabend zeigte diese unvergleichliche Meisterin wieder auf der Höhe ihrer Kunst; auch rein stimmlich war nichts von dem Rückgang zu bemerken, den man z. B. in Hamburg festgestellt haben will. — Zwei andere Liederabende von Helene Staegemann und

Hedwig Schmitz-Schweicker sollen nicht vergessen sein. F. A. Geißler

KARLSRUHE: In einer vorzüglichen, von Alfred Lorentz geleiteten Aufführung errang Ermanno Wolf-Ferrari's „La vita nuova" mit seiner teils kraftvoll deutschen, teils modern italienischen, aber stets charakteristischen Tonsprache und der glücklichen Übereinstimmung von Inhalt und Form einen starken Erfolg. Die beiden letzten Künstlerkonzerte der Direktion H. Schmidt brachten das Sevčik-Quartett, das mit der exzellenten Ausführung dreier Quartette (Dvořák F-dur, Beethoven Es-dur und Grieg g-moll) brillierte, und Bronislaw Huberman, der sich namentlich mit dem ausgezeichneten Vortrag der Kreutzersonate und dem h-moll Konzert von Saint-Saëns als ein die moderne Violintechnik souverän beherrschender, dabei gesundes musikalisches Empfinden betätigender Künstler erwies. — Der heimische Pianist Walter Petzet, der an verschiedenen Abenden sämtliche Beethoven-Sonaten zu Gehör bringt, hat bis jetzt, unterstützt durch trefflich gerüstete Technik, temperamentvolles Erfassen und großzügiges Gestalten bei klarster Auslegung des musikalischen Gehalts, seine Aufgabe mit glücklichem Gelingen gelöst. Franz Zureich

LEIPZIG: Das neue Jahr, das hier altem Brauche gemäß auch diesmal wieder durch ein Gewandhauskonzert, und zwar durch ein mit sehr schönen Darbietungen der Zauberflöten-Ouvertüre, des Straußschen „Eulenspiegel" und der Brahmsschen c-moll Symphonie und mit herrlichen Arienvorträgen Edyth Walkers (aus „Titus" und „Oberon") beglückendes Gewandhauskonzert eingeleitet worden ist, hat zunächst ganz ungewöhnlich viele große Orchester-Abende gebracht. Dem sechsten Philharmonischen Konzert, darin Joan Manén seine keineswegs bedeutende, aber in koloristischen Einzelheiten interessante und mit ihren mittleren Sätzen unterhaltende vulgär-revolutionäre „Catalonia"-Symphonie vorführte, Ottilie Metzger-Froitzheim als Gesangssolistin (Arie des Adriano und Gedichte von Wagner) glänzte und Elly Ney sich an Mozarts B-dur Klavierkonzert bewährte, schloß sich tags darauf ein Orchesterkonzert an, das dem mit dem Winderstein-Orchester die „Oberon"-Ouvertüre und Tschaikowky's in den Ecksätzen allzu barbarische f-moll Symphonie vorführenden jungen Dirigenten Landon Ronald und dem d'Alberts E-dur Konzert und Tschaikowky's Rococo-Variationen tonschön und spielfertig exekutierenden Violoncellisten Max Orobio de Castro zur achtunggebietenden Einführung diente. Herrlichste Geisteserhebung und tiefste Gemütsbewältigung brachte aber der nächstfolgende Abend, an dem Felix Mottl mit dem durch ihn in nur zwei Proben zu gesteigerter Leistungsfähigkeit angefeuerten Winderstein-Orchester Beethovens Egmont-Ouvertüre, Es-dur Klavierkonzert (am Flügel der klar und kräftig gestaltende Leonid Kreutzer) und c-moll Symphonie und Wagners Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde" und Ouvertüre zu „Tannhäuser" vorführte. Das war denn in Wahrheit eine Ausgießung heiligsten Musikgeistes über eine begeistert aufhorchende und schließlich durchgeistigt aufjubelnde Hörergemeinde, und neuerdings fühlte sich da mancher zu dem Bekenntnis gedrängt: Beethoven ist Beethoven, Wagner ist Wagner, und Felix Mottl ist der beiden Meister berufenster Interpret! In der wunderbar einheitlichen Betätigung von kraftvoll-gesunder Begeisterungsenergie, feinstem Formgefühl, leidenschaftlichstem Musikerleben und intensivstem Klangbewußtsein dürfte Mottl allen seinen berühmten Kunstgenossen überlegen sein. Die durch gesunde Kraft und männliche Schönheit sieghafte Dirigentenerscheinung Mottls konnte selbst Arthur Nikisch, als er tags darauf das zwölfte Gewandhauskonzert leitete, nicht vergessen machen, zumal seine geniale, ausdrucksgewaltige Interpretationskunst sich diesmal an einem vorwiegend unerfreulichen Werke abzumühen hatte, an Tschaikowsky's Manfred-Symphonie, die mit ihren charakteristisch erfundenen Verzweiflungsschilderungen und ihren liebenswürdigen idyllisch-pastoralen Klangspielereien keinen vollen Ersatz für den Mangel an schön-beseelten Gegenthemen und an gedrungener Formung bietet. Das ebenso schwierige als überlange Werk wurde trotz der vorzüglichen Wiedergabe nur mit kühlem Hochachtungsbeifall und wärmeren Ausdrucksbezeugungen gegenüber den Ausführenden aufgenommen. Als Solisten dieses Konzertes hatte man den Meistergeiger Eugène Ysaye willkommen zu heißen, der in Bachs mit allzugroßem Streicherchor und zum Teil allzugeringer rhythmischer Geschlossenheit vorgeführten vierten Brandenburgischen Konzert im Verein mit den vortrefflichen Gewandhausflötisten Maximilian Schwedler und Oskar Fischer das Konzertino spielte und weiterhin mit dem prächtigen Vortrag des h-moll Konzertes von Saint-Saëns entzückte, während das Orchester selbständig nur noch mit einer trefflichen Ausführung von Schuberts im Gewandhause etwas deplaziert wirkender Rosamunde-Zwischenaktsmusik am Programm beteiligt war. — Im übrigen gab es noch Liederabende von Helene Staegemann, die trotz einer Indisposition liebenswürdige Parlando Gesänge von Loewe, Kjerulf und französischen Komponisten zu großer Wirkung brachte, von Julia Culp, die mit den herrlich tonadligen Vorträgen Schubertscher und Schumannscher Lieder enthusiasmierte, bei der darauffolgenden Wiedergabe Brahmsscher und Hugo Wolfscher Gesänge aber durch eine plötzliche Stimmstörung behindert zu sein schien, — und von Erna Bauer, deren um eine gesangspädagogische Vorlesung ihres Lehrmeisters Heinrich Hacke gruppierte Gesangsvorträge derzeit noch die rechte Konzertreife vermissen ließen, sowie auch noch zwei Klavierabende: eine „Mozartfeier" (!) des Pianisten Karl Klanert, der übrigens mit seinen etwas derben, pedalunsauberen und in der Rhythmisierung und im Technischen nicht ganz einwandfreien Reproduktionen der Konzerte in c-moll und in D-dur und mehrerer von Karl Reinecke bearbeiteter Solostücke ein spezielles Berufensein zum Mozartspieler nicht erweisen konnte, und einen in den Grenzen liebenswürdig-feiner Klavierspielkunst beharrenden Debüt-Abend der jungen Godowsky-Schülerin Tina Lerner, die mit der technischen und akustischen Vollkommenheit ihrer Darbietungen geradezu beglückend wirkte. Schließlich sei noch erwähnt, daß der

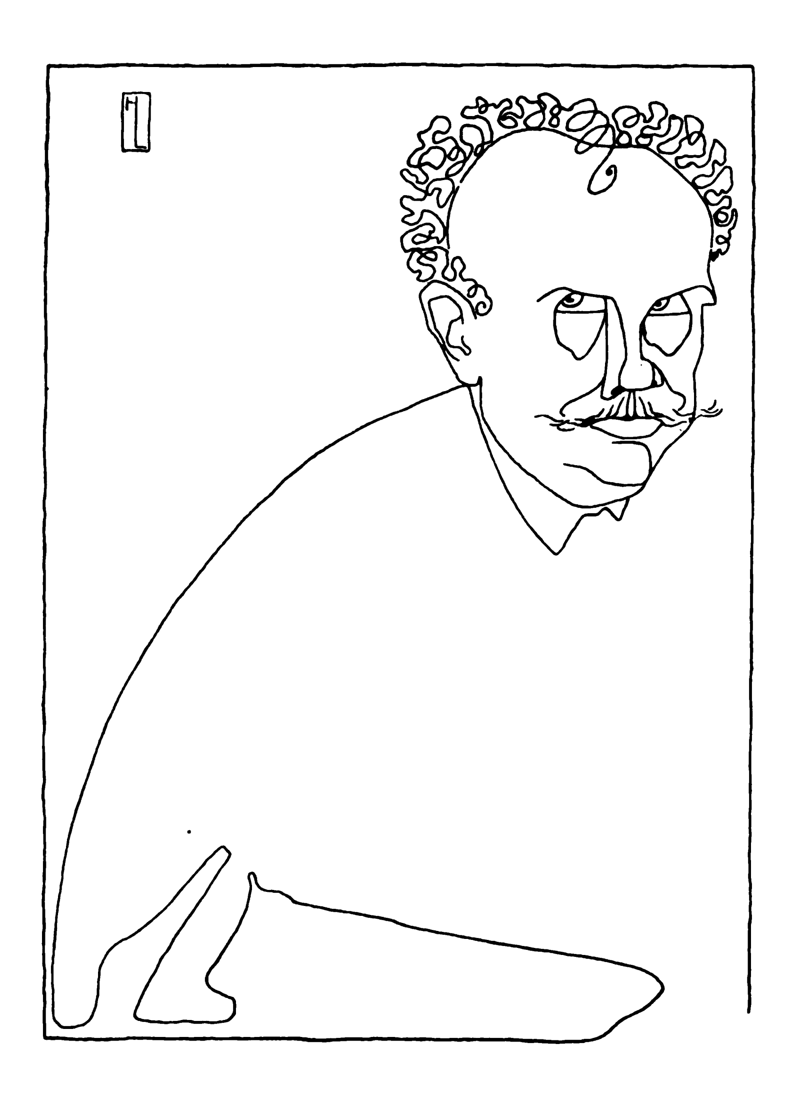
einheimische Konzertsänger Emil Pinks sein hiesiges Publikum mit einer herzlichen und zum Teil auch recht klangwirksamen Vorführung des Schubertschen Liederzyklus „Die schöne Müllerin" erfreut hat. Arthur Smolian

MÜNCHEN: Ob Amerika und Japan sich schlagen, ob die Algecirasakte in Trümmer gehen und eventuell die ganze andere Welt dazu — das war für München, wenn man die Zeitungen ansah, für einige Tage bedeutend weniger interessant, als der Streit zwischen dem Kaimschen Konzertinstitut und dem Referenten der „Münchener Neuesten Nachrichten", Dr. Rudolf Louis. Um den Sachverhalt zu verstehen, sei eine kurze Rekapitulation der Vorfälle gestattet. Auf der Rückseite des Programms hatte Dr. Kaim bei einem der Abonnementskonzerte im November Gelegenheit genommen, Herrn Dr. Louis verschiedene ebenso schwerwiegende als unberechtigte Vorwürfe wegen angeblicher Parteilichkeit gegenüber seinem Institut zu machen. Die „Münchener Neuesten Nachrichten" stellten daraufhin die Berichterstattung über die Veranstaltungen im Kaimsaale ein, nahmen sie jedoch nach einiger Zeit wieder auf, obwohl Dr. Kaim nicht zu bewegen gewesen war, eine für sie befriedigende Erklärung abzugeben. In zwei dieser neuen Kritiken von Dr. Louis nun glaubte das Orchester eine starke Animosität gegen sich zu bemerken und veranstaltete daraufhin in einem der Volkssymphoniekonzerte eine wohlvorbereitete Demonstration; die Musiker weigerten sich, weiter zu spielen, solange Dr. Louis im Saale sei. Schließlich sahen sie sich aber doch nach Intervention von Hofrat Kaim veranlaßt, das Konzert zu Ende zu führen, ohne daß sie ihren Zweck erreicht hatten. Bei diesem ganzen, eines Kunstinstitutes von Rang unwürdigen Vorkommnis sind nur zwei prinzipielle Punkte zu betonen. Wenn die Herren überzeugt waren, Grund zur Klage gegen Dr. Louis zu haben, so hätten sie dieser Klage auf andere Weise Gehör schaffen, nicht aber mit den kleinlichen und in ihrer Form aufs schärfste zu mißbilligenden Bekundungen gekränkter Eitelkeit das Publikum belästigen müssen, das gekommen war, Beethovensche Werke und nicht die dazu sehr wenig passenden Reden der Orchestermusiker zu genießen. Zweitens ist das Kaim-Orchester ausersehen, bei der großen Ausstellung dieses Jahres die Rolle des Festorchesters zu übernehmen. Wie reizvoll würden vor allen Fremden unsere Musikverhältnisse blamiert werden, wenn da einmal etwas Ähnliches passierte! Daß die tatsächlichen Leistungen des Orchesters recht ungleichwertig, oft sehr gut, manchmal aber auch recht mittelmäßig sind, ist nichts Neues; vorab die Bläser lassen häufig viel zu wünschen übrig. Nachdem nun die Orchestermitglieder sich in einem Manifest auch noch gegen ihren sehr begabten Dirigenten G. Schnéevoigt gewandt haben, bleibt aus diesem ganzen Wirrsal in der Tat nur ein Ausweg, den ein hiesiges Blatt auch bereits vorgeschlagen hat, der nämlich, daß die Stadt endlich das Kaimsche Konzertinstitut übernimmt. Allerdings müßte dabei unbedingt in irgend einer Weise den unschätzbaren Verdiensten Rechnung getragen werden, die Hofrat Kaim sich in langjähriger Arbeit und unter großen persönlichen Opfern durch die Gründung und Unterhaltung seines für uns heute unentbehrlichen Orchesters um das Münchener Musikleben erworben hat. — Doch nun zu „freudenvolleren Tönen"! Eine ganz vorzügliche Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums vermittelte uns die Konzertgesellschaft für Chorgesang unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten Ludwig Heß; nur eine stilgerechte Ausarbeitung der Cembalostimme blieb zu wünschen. Sehr interessant war auch der von dem Sänger L. Bergen in Gemeinschaft mit August Schmid-Lindner und mehreren Anderen veranstaltete Beethovenabend, in dem schottische, irische usw. Volkslieder mit Triobegleitung zu Gehör kamen und einen exquisiten Kunstgenuß boten. — Von allbekannten Namen seien genannt Ludwig Wüllner, der diesmal zum Schluß das „Hexenlied" mit der Schillingsschen Musik höchst eindrucksvoll rezitierte, ferner Burmester, Vecsey, Max Pauer und E. v. Dohnányi. Wassily Sapellnikoff erwies sich sowohl in einem eigenen Klavierabend als in einem Konzert mit dem tüchtigen Violinisten Barjansky als ein Klavierspieler ersten Ranges, bei dem nicht zuletzt die Feinheit der Anschlagsnuancen zu bewundern ist. — Zu einem wohlverdienten Triumph gestaltete sich das Jubiläumskonzert der hiesigen Bläservereinigung (zusammengesetzt aus Mitgliedern der Königlichen Hofkapelle) anläßlich ihres 25jährigen Bestehens. Als Hauptwerk erfreute die große Bläserserenade in B-dur von Mozart. — Ein moderner Abend von E. Heyde (Violine) und Frl. Lammfromm (Klavier) brachte wieder einmal die leider viel zu selten gespielte ganz prächtige Violinsonate von Adolf Sandberger zu Gehör; ein Kompositionsabend von Max Vogrich vermochte dagegen nicht zu befriedigen, da der Komponist zu wenig Eigenes zu sagen hat. — Anregend war die Bekanntschaft mit der sehr temperamentvollen Kammermusikvereinigung „Russisches Trio", anregend auch ein Abend des Fitzner-Quartetts (Wien), das eine Novität, Dohnányis' Des-dur-Quartett op. 15, mitbrachte, ein frisch und gefällig anmutendes Werk mit nationalem Einschlag. Bei dem Zusammenspiel der Herren machte sich eine etwas rauhe Tongebung und mangelnde Ausgeglichenheit des öfteren störend bemerkbar. Eine alles Lobes würdige Wiedergabe von Tschaikowsky's b-moll Klavierkonzert und Richard Strauß' Burleske für Klavier und Orchester endlich verdankte man Leonid Kreutzer, während seine Interpretation des Beethovenschen Es-dur-Konzertes viel zu wünschen übrig ließ. Dr. Eduard Wahl

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

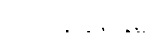

Eugen d'Albert.





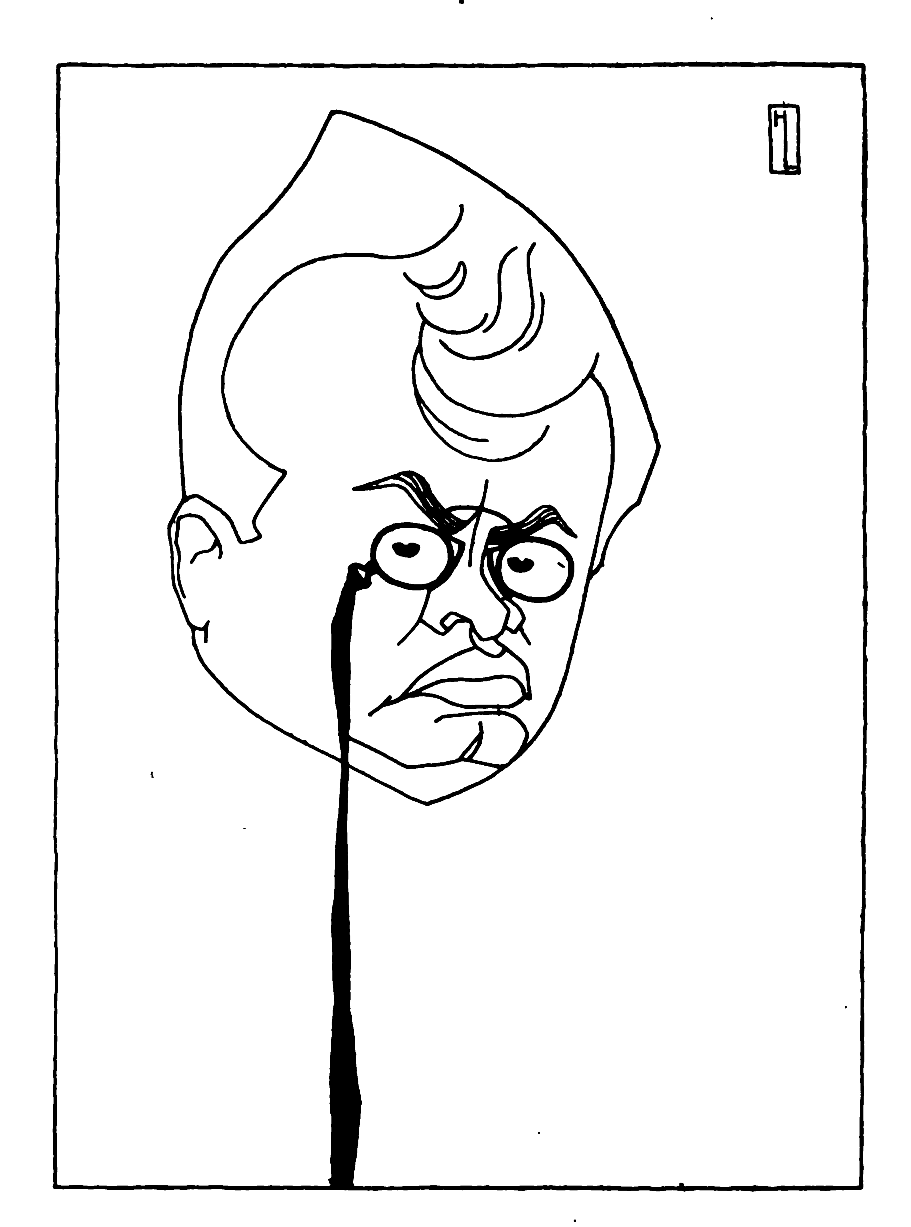
Richard Strauss





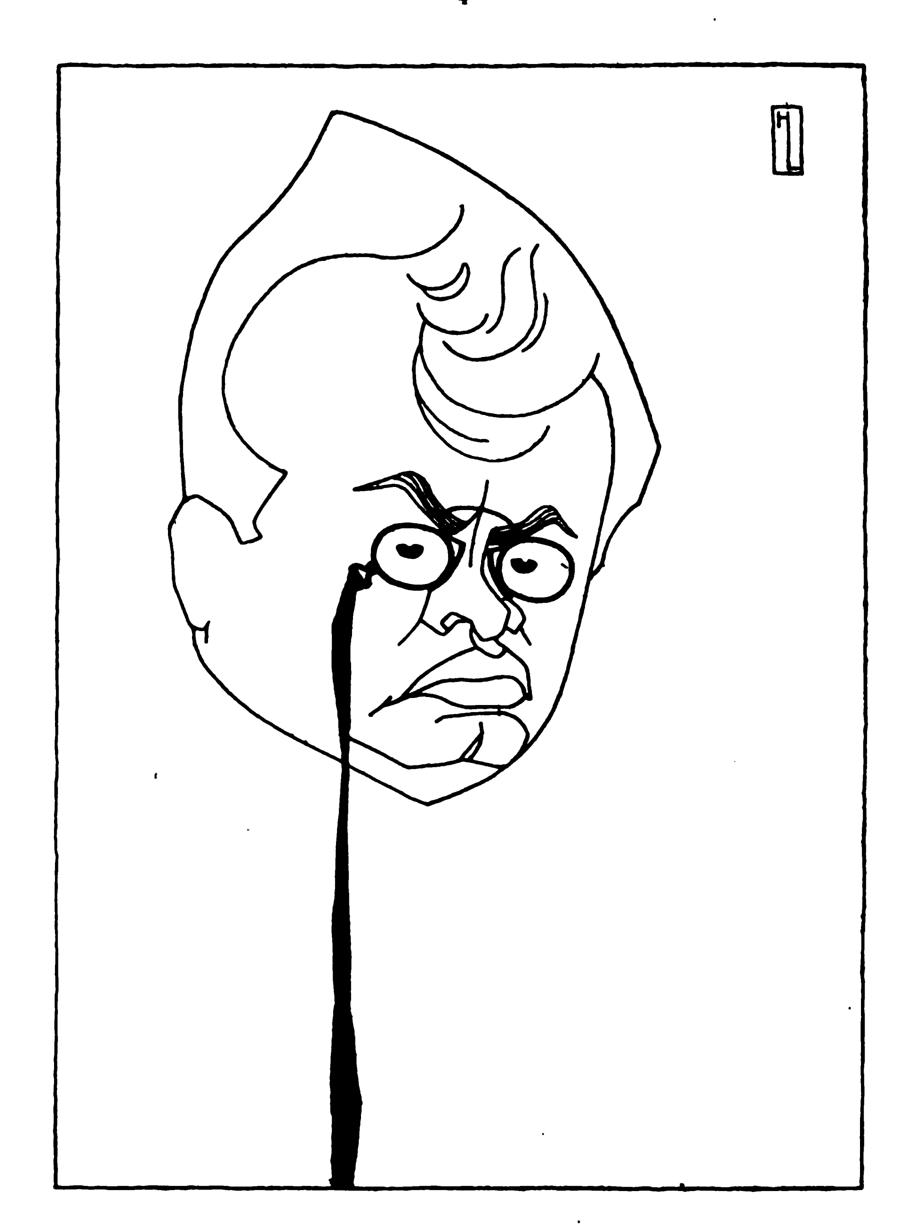






Max Reger.



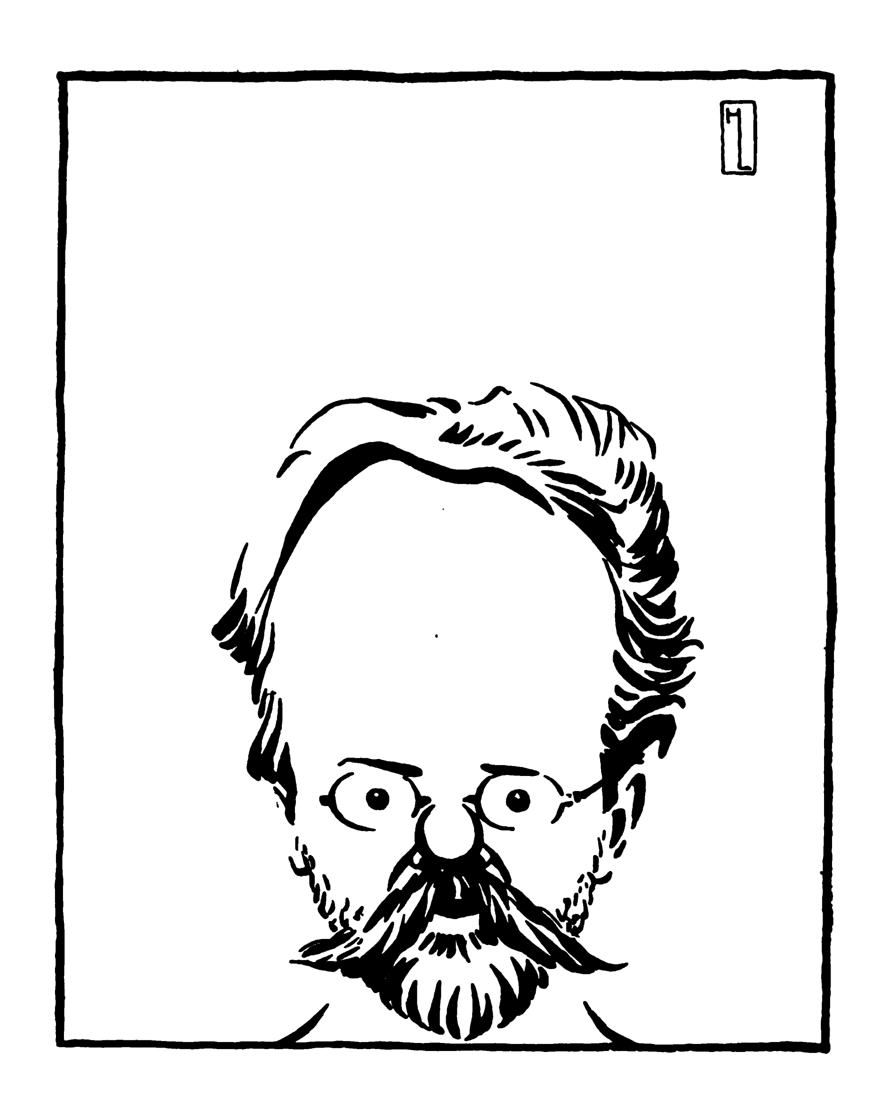


Max Reger.















Gustav Mahler



Felix Draeseke.





Walzer und Couplet

aus einer romantischen Faschings-Suite

für Klavier mit Gesang und Tanz

unter teilweiser Benutzung eines Gedichtes
von Rudolf Alexander Schröder

Für den five o' clock tea einer Snobsdame komponiert

von

GOTTLIEB NEMO

op. 0,05



INTRODUCTION

Langsam und graciös

PRINZ CARNEVAL fordert galant FRAU MALUPRAN zum Tanz auf




p (subito)
pp
p
rit.
a tempo
p
pp
p
p
cresc.
f
p
cresc.
f
marcato
ff
(sempre)
poco a poco decresc. e rit.

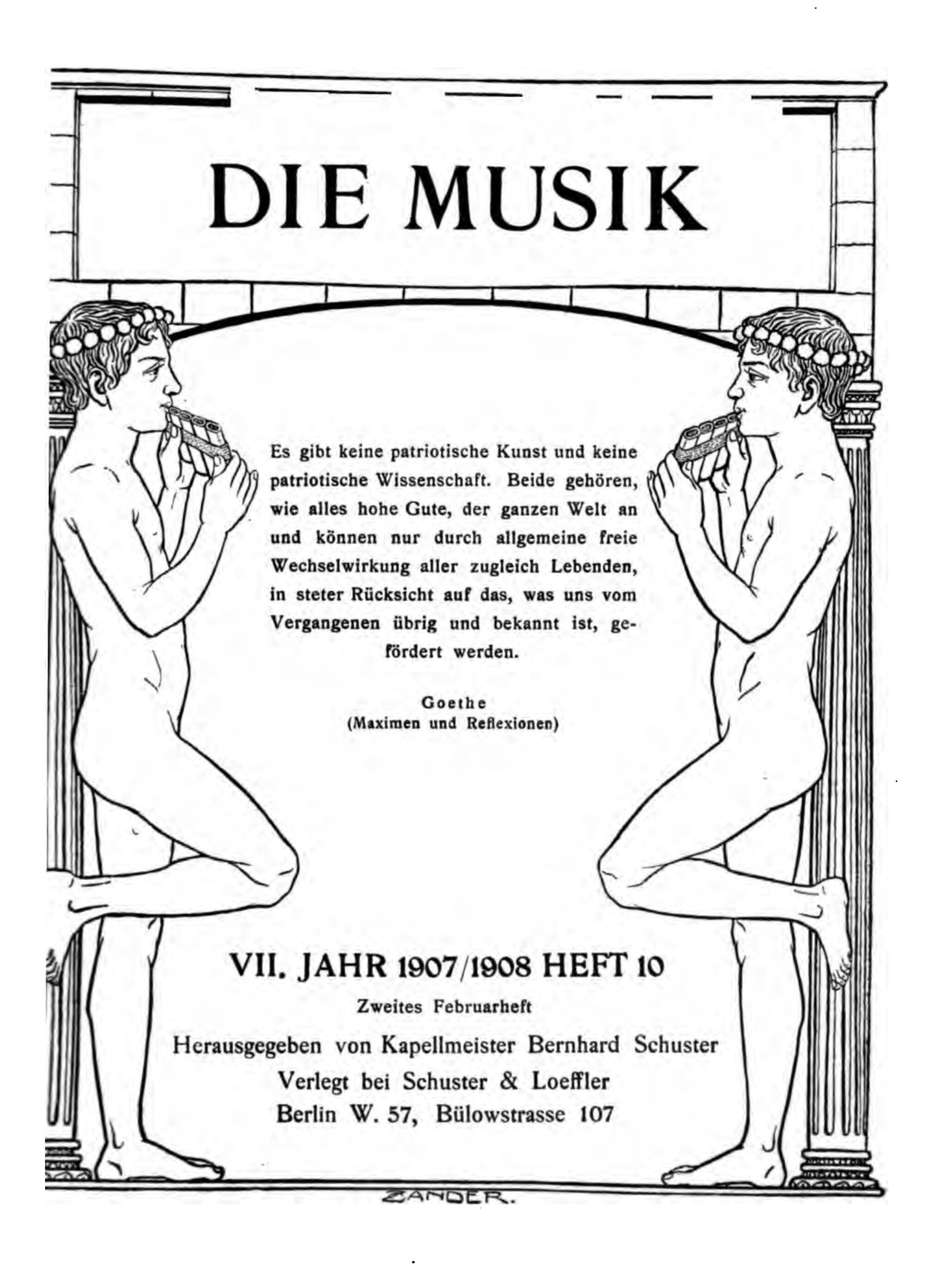

a tempo
p
marcato la melodia
p dolce
sfz
poco cresc.
mf
f
PRINZ CARNEVAL geleitet FRAU MALUPRAN aus dem Saal, erscheint dann wieder und wen-
sfz
sempre f e cresc.
ff
det sich zu der Gesellschaft
Allegro
PRINZ CARNEVAL
quasi Recit.
mf
Soll ich euch noch mehr erzählen
mf
molto


COUPLET
Andantino buffo
poco rit.
p
mit Stupor vorzutragen
von der schönen Frau Ma - lu-pran? Frau Ma-lu-pran hat-te ei-nen Hund, so
p poco rit.
pp
Pedal in jedem Takt
gross als wie 'ne Maus. Der hat - te nur drei Zäh - ne im Mund und
sfz
pp
sah ent-zü-ckend aus. Der er-ste Zahn war von El-fen-bein, den
sempre pp
sfz
brauch-te er al - le Ta - ge. Der zwei-te war von Sil-ber fein, den
mp
pp
sfz


p
braucht-te er die Sonn-ta-ge. Der drit-te war von Gol-de gar, den
pp
pp
sfz
braucht er für's Al-ler-be-ste, zu Weih-nachten o-der zu Neu-jahr, zum
pp
pp
misterioso giocoso
p
Pfingst-und O-ster-fe-ste. Einst wag-te ein kecker Bö-
sempre pp
se-wicht, Zu was er-frechen die Kerls sich nicht, die Zähnchen
sfz
pp



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.



DIE MUSIK

Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft. Beide gehören, wie alles hohe Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.

Goethe
(Maximen und Reflexionen)

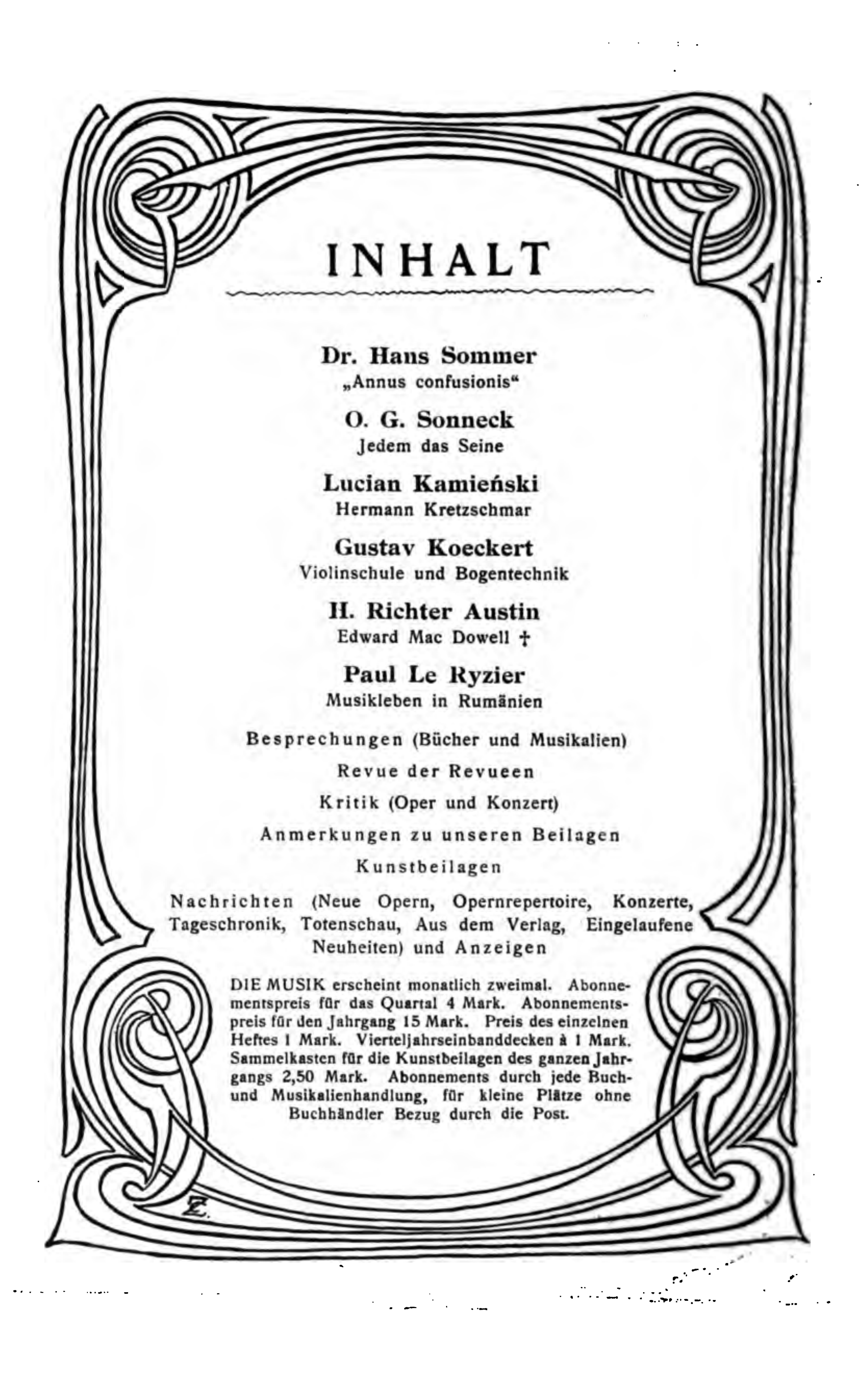
VII. JAHR 1907/1908 HEFT 10

Zweites Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

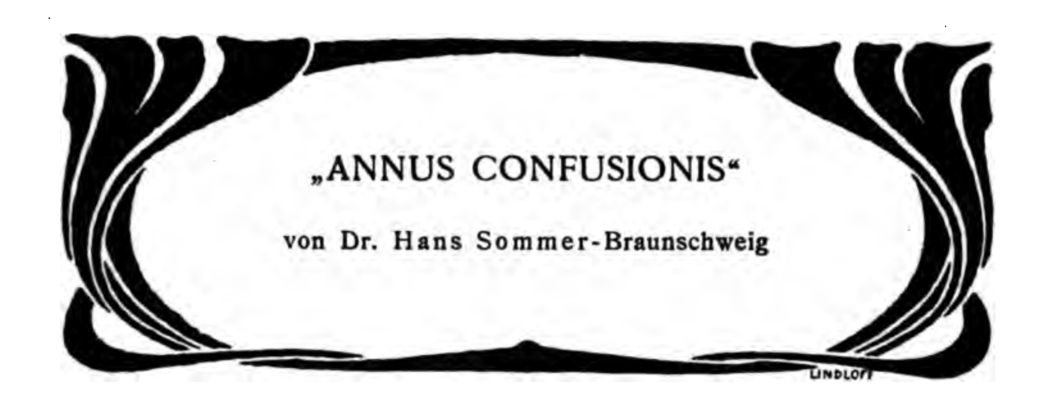
Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



„ANNUS CONFUSIONIS“

von Dr. Hans Sommer-Braunschweig

So nennt sich ein kürzlich in der „Musik“ (VII. Jahrgang, Heft 3) erschienener Aufsatz des Herrn Professor Carl Schmalz, der wohl so manchen Leser zum Widerspruch gereizt haben wird. Mehrere der in ihm angeführten sieben kritischen Schriften, darunter leider auch solche, die von angesehenen Tonsetzern herrühren, sind schon verwunderlich genug. Wie aber Herr Schmalz sie rubriziert, exzerpiert, analysiert und kommentiert, wie er dann im Resümee ein Allheilmittel — die Rückkehr zu Mozart — verordnet, das nimmt sich fast wie eine medizinische Konsultation aus; fast so, wie wenn sieben Ärzte über einem schwer Erkrankten bereits gebrütet haben und nun einer erscheint, eine Leuchte der Wissenschaft natürlich, um in einem Obergutachten die Aussprüche der Unterkollegen zu rubrizieren, zu exzerpieren, zu analysieren und zu kommentieren. Der angeblich schwer Erkrankte ist hier natürlich die arme deutsche Musik, um deren Heil — da die Künstler selbst leider thöricht und thumb sind — nun die Sachverständigen, die Kritiker, sich in heißem Bemühen beraten. Aber leider auch hier: „annus confusionis“! Alle Ärzte widersprechen einander schnurstracks. Der „konfuse“ Künstler, will er nicht lediglich einer Autorität, z. B. der des Herrn Schmalz, vertrauen, wird demnach durch all das Gerede nur noch konfuser werden.

Wozu aber der ganze Lärm!? Der angebliche Patient schreitet ja, wie mich dünkt, frisch und gesund einher! Die deutsche Musik treibt allerorten erfreuliche Blüten, eine besonders lebenskräftige, ja großartige in Strauß' „Salome“. Zu den vielen Wunderwerken, die wir unseren Meistern verdanken, ist damit ein weiteres Wunderwerk gekommen. Daß das Neue, das der Künstler darin bietet, den Hütern der Tradition zum Ärgernis gereichen würde, daß diese Strauß auch den damit errungenen Erfolg nicht verzeihen würden, war vorauszusehen. Strauß steigert abermals die Ausdrucksmittel, er geht in dissonanzenvoller Stimmführung, in Harmonie und Instrumentation mit weit größerer Freiheit vor, als bisher. Gewiß! Aber muß deswegen, wie es schon vor zweihundert Jahren geschehen, immer wieder vom Verfall der Kunst gezetert werden?



Waren die großen Vorgänger nicht auch Revolutionäre? Wurden die nämlichen Vorwürfe nicht auch gegen Wagner, Berlioz, Beethoven, ja gegen den für unser heutiges Empfinden sonnenhellen Mozart gerichtet? Kommt mir doch nicht mit dem, was in der Partitur Krauses und Regelwidriges steht — um Lektüre handelt's sich doch nicht — sondern höret mit unbefangenen Ohren und gesteht mir freimütig zu, daß die Klangwirkung bei allem Massenaufgebot von Instrumenten nicht etwa lärmend oder aufdringlich, daß sie vielmehr von besonderer Feinheit, ganz eigenartig und von größter Mannigfaltigkeit, vornehmlich aber daß der unheimliche, schauerliche Gesamteindruck des Werks ein gewaltiger und — ein durchaus neuer ist! Nur großen Künstlern kann ein solcher Wurf gelingen. „Aber", wird weiter eingewendet, „solche Gräuel gehören nicht auf unsere Bühne; Salome mit ihren perversen Gelüsten ist ein Scheusal." Ein Scheusal, allerdings! Jedoch auch eine schön schillernde Schlange! Und ein Scheusal nicht minder ist doch z. B. der mordgierige Richard III. Den laßt ihr doch gelten?! Hier wie dort aber ist es die skrupellose Kraft und Größe der geschilderten Persönlichkeit, die deren Schicksal zu tragischer Gewalt erhebt. Damit so erschütternd zu wirken vermag doch wohl nur ein großer Künstler?! Statt auch hier wiederum zu nörgeln, geziemt es uns, stolz darauf und dankbar zu sein, wenn abermals ein Künstler neue Gebiete erschlossen, wenn seine Gewalt des Ausdrucks, die ihm Herr Göhler doch kaum wird abstreiten können, sogar das größere Publikum mit fortreißt, wenn er gar alsbald „in Mode kommt". Freilich verstößt auch das gar sehr gegen Herkommen und Regel. Denn der Deutsche pflegt seine großen Musiker, wie den Sekt und die Schwiegermütter, immer erst dann zu würdigen, wenn sie kalt sind.

Herrn Schmalz' Diagnose der neueren, insbesondere der Straußischen Musik lautet: Verirrung! Wir sind verrannt in eine Sackgasse, in der es nicht weiter geht. „Was nun" fragt er und verordnet uns, wie schon erwähnt, als Allheilmittel Rückkehr zu Mozart! Ein glorreiches Jahrhundert der Musikgeschichte — Beethoven, Schubert, Wagner, e tutti quanti — löscht er so, kalt lächelnd, mit einem Federstriche aus. Aber halt! So ernsthaft meint er das doch wohl nicht. Denn an anderer Stelle ist demselben Herrn Professor Beethovens Schaffen „eine einzige aufsteigende Linie, kulturgeschichtlich gipfelnd in dem ‚Seid umschlungen, Millionen' der neunten Symphonie." Freilich, Beethovens spätere Schöpfungen (man denke nur an das a-moll Quartett!) „sind sie noch reife genießbare Kunstwerke? Wurde das Schaffen Beethovens nicht senil? Begreiflich: Menschenschicksal!" Weiter: in den „Meistersingern" sieht Herr Schmalz „ein wunderbares Kunstwerk, klassisch durch Gleichmaß von Inhalt und Form". Freilich, der spätere Wagner ist ihm „stockender, posenhafter,

pathetischer und kraftloser". Endlich gar gilt ihm Strauß' „Zarathustra", den Herr Göhler arg schmäht, als „ein Kardinalwerk der Musikgeschichte" und, während Herr Göhler Strauß jeden Sinn fürs Transzendentale abspricht, meint Herr Schmalz: „Straußens Kunst umfaßt die äußersten Höhen und Tiefen des Transzendentalen", freilich aber auch: „Tragisch ist es, daß er jung hat senil werden müssen, auf der Höhe seiner Schaffenskraft zu fried- und freudloser Tätigkeit verurteilt ist".

Das reime sich zusammen, wer's kann! Annus confusionis! Wir armen Künstler! Was nun? Verstehe ich des Herrn Professors unerbetene Anweisung recht, so sollen wir im Ordinarium mozartisch schreiben; gelegentlich aber werden wir einen gehörigen Sprung vorwärts tun und Werke schreiben dürfen, wie die „Neunte", „Meistersinger" oder „Zarathustra", denn für nichts und wieder nichts preist er diese doch nicht. Freilich, darüber hinaus stellt Schmalz Warnungstafeln, oder, weniger nüchtern ausgedrückt, die geharnischten Männer der „Zauberflöte" auf. Welch ungeheures Gebiet aber liegt zwischen den Mozartschen und den genannten drei Meisterwerken! Soll uns das ebenfalls als verboten gelten? „Natura non facit saltus", und die rechte Kunst hat hier auch keinen Sprung gemacht. Ist es logisch, uns dieses Zwischengebiet zu verwehren und uns im Prinzip das Zurückgehen auf Mozart zu verordnen? Mir scheint, daß auch Herr Schmalz von der vielberedeten Konfusion nicht frei ist. Er selbst freilich ist anderer Ansicht. Gegen Schluß seines Artikels begeistert er sich nämlich an verschiedenen Versen Schikaneders,[1]) auch an:

„Wen solche Lehren nicht erfreu'n,
Verdienet nicht ein Mensch zu sein"

und meint dazu bescheiden: „Wie wunderbar stimmen diese naiven Verse zu unsern Erwägungen."

Immerhin ist Herrn Schmalz' Ausdrucksweise anständig und sachlich. Bei Herrn Dr. Göhler aber fällt der absprechende, anmaßende Ton wenig angenehm auf, der auch Persönliches streift. Wer in jungen Jahren bereits so Grosses geschaffen, sich allerorten eine so angesehene Stellung errungen, wie Richard Strauß, hat doch wohl Anspruch darauf, daß man ihm mindestens mit Hochachtung begegnet, seinen weiteren Leistungen, auch wenn sie zunächst befremden, mit Vertrauen entgegenkommt. Aber das Gegenteil macht Aufsehen. Es gibt immer noch solche, denen das unentwegte Abkanzeln Großer imponiert und eine heimliche Schadenfreude bereitet. So hatte ja auch Wagner seinen Hanslick.

---

[1]) Wohlgemerkt: auch ich halte dessen Textbuch für wirksam und Mozarts Musik für ein Wunderwerk; nur war Schikaneder beileibe kein Dichter, von Bombast leider ebensowenig frei wie von Trivialitäten.

Herr Dr. Göhler gehört aber nicht nur zum Konsilium des Herrn Professor Schmalz, er hat kürzlich (im „Kunstwart" XXI. 3) auch ein besonderes Heilmittel verordnet, um den Spielplänen der deutschen Opernbühnen aufzuhelfen. Für den neuen Karlsruher Hofkapellmeister ist es nämlich Axiom, daß die lebenden Deutschen zur Opernkomposition unfähig sind. Sein Heilmittel heißt aber nicht Mozart, merkwürdigerweise auch nicht Meyerbeer — die Firma ist allerdings etwas fadenscheinig geworden — sondern Puccini.

„Was hilft alles Reden von deutscher Kunst, aller Appell an nationale Gefühle," meint er, „wir haben, abgesehen von den alten Meistern, Wagner und ein paar kleine Geister, können aber ohne die Italiener nicht auskommen" ... „Der Primitive erfreut sich am dürftigsten Stück, wenn's nur bunte Bilder mit möglichst viel Ausstattung zu sehen gibt" (wofür bekanntlich schon Meyerbeer ausgiebigst sorgte), „aber sehen und hören will auch der Anspruchsvollste" ... „Ein Stück Leben, ohne typische Allgemeinbedeutung, ... ohne alle Tendenz, ohne alle Gedankentiefe, aber lebendig und anschaulich: das ist auch die Grundlage von Puccinis ‚Bohème', ‚Tosca' und ‚Butterfly'" (nicht minder der Meyerbeerschen Opern). „Auf der Bühne entfalten, wenn man den letzten Ursachen nachforscht, Wagners Werke dieselben Eigenschaften, die die Italiener dort dauernd Fuß fassen ließen, die Bühnenmäßigkeit der Handlung und der Musik." Schätzt der Wortführer des in idealen Bahnen wandelnden „Kunstwart" das, was uns beim Erleben Wagnerscher Schöpfungen so tief ergreift, nicht höher ein, auch „wenn er den letzten Ursachen nachforscht", so hätte es in dieser wenig schmeichelhaften Parallele des Namens Wagner nicht bedurft: für das Bühnenmäßige im Göhlerschen Sinne, das z. B. im „Siegfried" und im „Tristan" zu wünschen übrig läßt, reicht schon Meyerbeer vollkommen aus. Gern gestehe ich übrigens zu, daß mir Puccini's Musik sympathischer als manche andere italienische ist, daß sie, wie die Meyerbeers, geschickt den Bühnenvorgängen sich anpaßt; aber freilich: hinter Meyerbeers Fülle sangbarer Melodieen bleibt das, was uns Giacomo Puccini bietet, weit zurück.

Ich kenne von dem so warm Empfohlenen leider nur „Tosca". Wie hier aber der Held im anstoßenden Folterraum buchstäblich, seine Geliebte vor unsern Augen moralisch gefoltert, wie weiter der Held, dessen klangvoller Tenor übrigens das Foltern gut überstanden, auf der Bühne durch ein Peloton Soldaten erschossen wird, das geht über die brutalsten Effekte des früheren Giacomo weit hinaus, ist auch — ich kann mir nicht helfen — für den Zuschauer eine Nervenfolter. Herr Göhler freilich meint harmlos: „eine Geschichte, die einmal passiert ist und wohl oft passiert ist, und dazu blühende sangbare Musik. Wozu so etwas so schwer nehmen?" Ja, Herr

Göhler, wollen wir nichts schwer nehmen, will das Theater nur uns unterhalten oder erschlaffte Nerven durch die Darstellung herzzerreißender Qualen aufpeitschen, die Unschuldige vor unsern Augen erleiden, — dann haben Sie recht! Es kommt eben aufs Problem an. Weisen Sie der Bühne — für Schiller eine moralische Anstalt — einen so niedrigen Rang in der Kunst zu, dann bedarf's ja, um in Worten und Tönen für die Bühne zu schaffen, keiner dichterischen Naturen mehr. So etwas machen Theaterpraktiker meist besser. Dann aber auch ehrlich: getrost in die Rumpelkammer mit allem Gerede vom Idealismus!

„Schafft Werke, die sich halten, wie die Wagners, wie ‚Hänsel und Gretel', wie die der neueren Italiener, schafft solche Bühnenwerke, ihr Deutschen, dann werdet ihr auch aufgeführt." Dieser Verheißung Dr. Göhlers traue ich nicht recht. Haben denn die Maßgebenden eine Goldwage, um die Haltbarkeit von Werken zu erkennen? Dann hätte doch z. B. der gewiegte Weimarer Intendant in „Hänsel und Gretel" mehr wittern müssen als ein „Kinderstück für eine Nachmittagsvorstellung", und ein bekannter Berliner Verleger, dem die Partitur angeboten war, der daraus aber höchstens das Lied des „Sandmännchens" verlegen wollte, hätte sich den ungemein fetten Bissen sicher nicht entgehen lassen. Auch das Publikum hat zunächst kein Urteil darüber, sonst wären nicht alle jetzt gangbaren Opern, fast nur den „Freischütz" ausgenommen, z. B. „Figaros Hochzeit", „Fidelio", „Barbier von Sevilla", zu Anfang durchgefallen. Die Herkunft aus Paris oder Italien wirkt allerdings immer noch wie ein Kreditbrief, wirkt wahre Wunder. Eine solche suggestive Wirkung ist oft entscheidend. Darauf aber müssen die deutschen Tonsetzer immer verzichten. Ihnen begegnen Intendanten, Verleger, Kritiker und demnach auch das Publikum nur mit äußerstem Mißtrauen. Gilt aber unser Werk von vornherein als quantité négligeable, hat es erst Vorurteile aller Art zu überwinden, so kann die erwärmende Wirkung erst allmählich sich durchkämpfen. Da also die Haltbarkeit unserer Werke nur durch wiederholte Aufführungen erprobt werden kann, so bewegt sich Herrn Göhlers Verheißung in einem logischen Zirkel. Weil man den deutschen Werken keine Zugkraft zutraut, vergönnt man ihnen nicht wiederholte Aufführungen; und weil man sie nicht weiter aufführt, sagt man, sie halten sich nicht.

So war's aber von jeher. In den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts z. B. waren „Rienzi", „Tannhäuser" und „Der fliegende Holländer" fertig, bald darauf auch „Lohengrin"; wie wir jetzt wissen, ungemein zugkräftige Werke. Vereinzelt wurden sie auch aufgeführt. Es saßen damals aber der von Paris aus importierte Meyerbeer, auch die neuesten Italiener und Franzosen auf den Thronen der deutschen Oper, und so ward dem armen Wagner, auch Lortzing und Nicolai, die damals allerorten vergeblich um

Aufführungen warben, ebenfalls zugerufen: schafft Werke, die sich halten, wie die von Giacomo und den neuen Italienern, und ihr werdet auch aufgeführt! Ein Beleg für viele. Nach der ersten Aufführung des „Tannhäuser" in Mainz schrieb die „Mainzer Zeitung" vom 15. Mai 1854:

„Wie wir von Leuten vom Fach hören, ist die Oper ‚Lohengrin' von Wagner noch großartiger als der ‚Tannhäuser', hat aber mirabile dictu ‚weniger einschmeichelnde Melodieen'. Wenn dem wirklich so ist, woran wir nicht zweifeln, so dürfte die neue Theaterdirektion wohl daran tun, von beiden Opern die Hände zu lassen und lieber Meyerbeers ‚Nordstern' [!] und andere Werke einzustudieren, von denen sich ein dauernder Erfolg erwarten läßt. Opern wie ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' erfordern eine geraume Zeit zum Einüben, die füglich besser angewendet werden kann, als zu solchen ephemeren Erscheinungen, die zudem viel Geld kosten und höchstens eine Einnahme erwarten lassen. Unser Publikum läßt sich nun einmal mit Gelehrsamkeit nicht abspeisen, es will Genuß, wenn es ins Theater geht, und hört gern angenehme Melodieen, aber keine Versuche, die sich einstens in aschgrauer Zukunft Bahn brechen sollen. Dixi et salvavi animam meam."

„O weiser Daniel, o gerechter Richter!" Du redest über Wagner ebenso, wie Herr Göhler über die lebenden Deutschen. Das ist aber nicht zum Lachen. Der Einzelfall ist typisch, ist eine alte Geschichte, die schon vor zweihundert Jahren ebenso spielte und bis heute ewig neu geblieben ist. Gar manchem deutschen Musiker hat sie das Herz entzweigebrochen. Wir haben hier in nuce die ganze Tragik, die auf der Entwickelung der deutschen dramatischen Musik lastet. Welche Werke waren denn nun die haltbaren? „Tannhäuser" oder der „Nordstern"? Hat sich das Urteil darüber so oft schon als ein Vorurteil, als irrig, zugleich auch als höchst verderblich für die naturgemäße Entwickelung der nationalen Oper erwiesen, habt ihr dann die Stirn, es abermals gegen uns ins Feld zu führen, die Deutschen der Unfähigkeit zu zeihen und der welschen Muse immer wieder den Platz an der heimischen Sonne zu bereiten? Und wie wird sein die Antwort Alexanders? „Damals und heute? — ja, Bauer, das ist ganz was ander's!"

Es dürfte hiernach von Herrn Göhlers Anweisung ebensowenig wie von der des Herrn Schmalz und seines Konsiliums das Heil unserer deutschen Musik, insbesondere der dramatischen, erhofft werden können. Annus confusionis! Besonders ist die Wirrnis im Geschmack des Publikums zu beklagen, das sich, wie früher an Meyerbeer, jetzt an so scharf gewürzten Werken wie „Cavalleria", „Bajazzi", „Tosca" den Magen derartig verdorben hat, daß Opern, wie der einst vielbejubelte „Trompeter von Säkkingen", die Reißmann dem „noblen Bänkelsang" zugerechnet haben würde, gar nicht

mehr schmecken wollen. Das wäre noch ein Glück zu nennen. Aber die Sinne sind so abgestumpft, daß zunächst auch die gesunde natürliche Kost dem Publikum nicht recht mundet, wenn sie nicht von Welschland her oder mit einem berühmten Namen ihm suggeriert wird. Die an den Bühnen und in der Presse das Szepter führen, haben's nicht anders gewollt: das Publikum ist überreizt, konfus und gar sensationslüstern geworden.

Armer Künstler! Was nun? Schwachmütige werden darüber nervös und geraten selbst in eine gelinde Konfusion, die dem Schaffen recht nachteilig ist. Felix Draeseke spricht gar von einem erbitterten Kampfe aller gegen alle. Daran hat's freilich niemals gefehlt. Jeder war immer schon bestrebt, seine Musik zur Geltung zu bringen. Ich meine sogar, wir sind menschlich einander näher gerückt in der, freilich von Herrn Göhler arg befehdeten Genossenschaft deutscher Tonsetzer mit ihren gemeinnützigen Zielen, zu der wir uns noch vor wenigen Jahren nicht hätten einigen können. Im Kampfe aber vermißt Herr Draeseke Prinzipien und Ziele. Mir scheint deren Fehlen indes unerheblich, ja, eher günstig zu sein. Sind denn die „Zauberflöte“, „Fidelio“ oder „Der Freischütz“ nach Prinzipien geschaffen? Oder gar nach demselben Prinzip? Wohl nicht. Der besondere Reiz solcher Meisterwerke entstammt vornehmlich der künstlerischen Persönlichkeit, die sich ehrlich und wahr darin ausspricht. Aber Wagner? Über die von diesem Meister gewiesenen Wege, mannigfaltig wie sie sind, bedarf es weiter keines Kampfes. Seine Prinzipien allein hätten aber die Welt nicht in seinen Bann gezwungen: der mächtige Dramatiker und Musiker ist's gewesen, der ihnen nach schweren Kämpfen zum Siege verholfen hat.

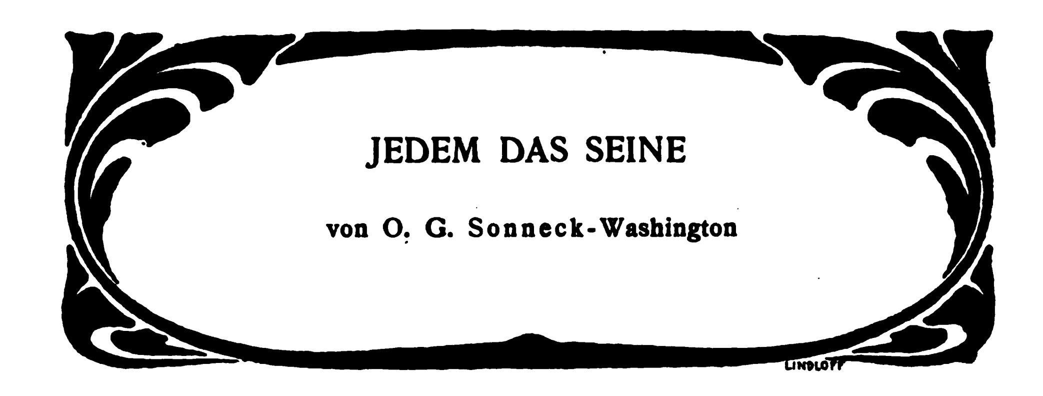
Sollen nun wir andern Strauß' Prinzipien uns aneignen oder wenigstens seinen Zielen zustreben, die immer weitere Kreise ziehen? Solches Beginnen wäre töricht. Wehe dem, der eine zweite „Salome“ zu komponieren versuchte! Der gewaltige Aufwand von Ausdrucksmitteln an Stimmführung, Harmonik und Orchestration, auch die Wahl so absonderlicher Stoffe — das ist Strauß' Element, ist seiner Natur gemäß. Legen aber anders geartete Kämpfer die Rüstung eines Riesen an, kann's ihnen übel ergehen. Strauß' Schaffen entspricht eben vollkommen seiner Persönlichkeit; genau so, wie z. B. auch bei Humperdinck Persönlichkeit und Schaffen einander entsprechen. Neben einem Michelangelo hat auch ein Rafael, ein Sodomma, ja manch ein Kleinmeister ehrenvoll und erfreulich gewirkt, neben dem übermächtigen Wagner seine Gesinnungsgenossen Liszt und Cornelius. Im reichen Garten deutscher Musik können bei richtiger Pflege Blumen mancherlei Art gedeihen.

Mein Glaubensbekenntnis ginge sonach etwa dahin: Jeder Berufene mache Musik, so gut er's vermag, aber aus seinem Innern heraus, seiner

Begabung getreu und nicht nach äußeren Rücksichten! Keiner lasse sich durch die Wirrnis, die die leidige Ausländerei und blind lobende oder schmähende Kritik im Geschmack des Publikums angerichtet haben, in seinem Schaffen beirren! Verfolge jeder nur solche Ziele, die seiner Natur entsprechen, ohne nach augenblicklichem Erfolge oder gar nach Sensation zu schielen, kurzum: singe jeder so, wie ihm der Schnabel gewachsen ist! Trotz Herrn Göhlers Gerede wissen wir's: er ist manchem deutschen Tonsetzer hold genug gewachsen.

Aber Herrn Schmalz' Verordnung? Nun, findet sich einer, der wie Mozart komponiert — unversehens, meine ich, nicht nach Vorschrift — er und seine Musik sollen hochwillkommen sein. Wenn aber gar der große Mozart selber wieder auf Erden erschiene? Ein Feuergeist wie er, stets auf neues bedacht und deswegen seinerzeit ebenfalls als gelehrt und unverständlich verschrieen, würde sicherlich alle modernen Ausdrucksmittel sich dienstbar machen und, wie vordem, kühn vorwärtsgehen. Vielleicht würde er keine „Salome" schreiben, gewiß aber nicht wie der einstige Mozart und noch weniger wie Puccini. Ich fürchte demnach, die Herren Schmalz und Göhler würden wenig Freude an dem Wiedererstandenen erleben.





JEDEM DAS SEINE

von O. G. Sonneck-Washington

Konfusion, Heuchelei, Zurück zur Antike, Galopp zur äußersten Linken, Damokles-Schwert der Schönheit, Degeneration, Regeneration, After-Über-Untermusik! Es ist doch ein schönes Ding um die Schlagworte. Sie wirken wie Brauselimonadenbonbons. Man braust je nach seinem persönlichen Geschmacke auf, erfrischt sich und andere, aber ganz besonders die Nachwelt, die sich wundern wird, wie man der „jüngsten" querelle des bouffons Henckells Wort von den gewaltigen Zeiten hat aufkleben können. Überdies ist es geradezu komisch, wie auf einmal die abstoßend anziehende junge Dame Salome für Ansichten verantwortlich gemacht wird, die vielleicht vor zehn Jahren den Reiz der Neuheit hatten. Wer aus der Ferne diesem Scharmützel zusieht, fühlt sich versucht, Meister Draesekes nunmehr geflügeltem Worte ein Präludium voranzuschicken: Konfusion über die Konfusion in der Musik.

Gewaltig ist daran nur die Intoleranz, recht eng dagegen der Gesichtswinkel. So landesgrenzlich eingestellt, daß man allzu aufdringlich „Neu-Deutschland, Deutschland über alles" (oder unter aller Kritik, je nachdem) heraushört. Ja, in Deutschland selber scheinen, kurz gesagt, nur einige Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Betracht zu kommen, die zumeist sich über Publikum, Kritiker und Verleger nicht zu beklagen haben. Grund genug dafür, daß die antipodischen Dioskuren Strauß und Reger sich viel toleranter geben als ihre Gegner, selbst dem wirklich nicht ganz unbegabten Mendelssohn gegenüber.

Um was handelt es sich bei diesem Turnier? Schließlich nur darum, ob die sogenannten ewigen Schönheitsnormen der Kunst es einem erlauben, so zu komponieren, wie man es nicht anders kann. Gleich werden dann Musikgeschichte und Musikästhetik, wohlgemerkt von beiden Seiten, ins Treffen geführt, um ein Problem zu lösen, das keines ist. Ich möchte da an ein paradoxes Wort des Dichters Georg Fuchs erinnern: „Es gibt keine Kunst, es gibt nur Künstler". Für mich liegt in diesem Gedankensplitter viel mehr Sinn, als in den mit Tiefsinn geschmückten, alleinseligmachenden Dogmen über die Grenzen und das Urgebiet der Musik. Der Künstler

desto gefährlicher sind sie für den noch wachsweichen Komponisten, und mancher begabte Kopf wurde, nicht aus Mangel an Eigenart, sondern durch eine zu frühzeitige Vertrautheit mit dem ihm von der Natur zugewiesenen Vorbilde ein Opfer des bekannten Entähnlichungsverfahrens, so man gemeinhin als Epigonentum bezeichnet und welches gerade das weiter zu entwickeln sucht, was am Vorbild sterblich ist, nämlich die Manierismen. Schon aus diesem Grunde können die Komponisten nicht das ausschließliche Recht beanspruchen, durch das Beispiel ihrer Werke als Geschmacksbildner zu wirken. Aber ebensowenig, wer es sich zur Lebensaufgabe gestellt hat, durch historische, technische, kunstphilosophische Studien und Vergleiche das Wesentliche, gewissermaßen vorbildliche Typen, aus den Meisterwerken herauszuschälen. Die Ergebnisse dieser theoretischen Studien mögen mehr oder minder geistvoll, kernig, scharfsinnig und fesselnd sein, sie binden aber nicht. Sie krystallisieren im besten Falle nur den Niederschlag des persönlichen Geschmackes zu künstlerischen Glaubensbekenntnissen. Sie sind und bleiben stets subjektiv, werden höchstens kollektiv-subjektiv, haben aber keine grundsätzliche Allgemeingültigkeit. Vornehmlich nicht, wenn es sich um die Zukunft handelt. Überhaupt ist es nebensächlich, ob ein Theoretiker oder Kritiker (im obigen Sinne) mit seinen Prophezeiungen das Rechte trifft oder sich unsterblich blamiert. Auch er gibt, genau so wie der schaffende Künstler, nur das, was ihm seine Natur abverlangt. Seine Bedeutung besteht für die Kunst darin, daß seine Lehren den noch blinden oder halbblinden oder geblendeten Künstlern durch Mitschwingung seelenverwandter Saiten die Augen öffnen und sie auf die ihnen prädestinierte Bahn lenken. Bei dieser kritischen Wetterbeobachtung darf man sich nicht durch die Tatsache irre machen lassen, daß zuweilen die geistvollsten Theoretiker den gerade erfolgreichsten Talenten den Fehdehandschuh hinwerfen. Der Theoretiker kann eben mit dem besten Willen nicht Geschmacksbildner für jeden sein, sondern er vermag stets nur die Künstler seiner eigenen Geschmacksspezies positiv zu befruchten. Wenn anders wir nicht Inzucht treiben wollen, sollten wir uns darum freuen, wenn möglichst viele theoretische Farben die Palette beleben. Dann kann ein jeder Künstler sich die aussuchen, die ihm noch fehlt, um ein klares Bild seiner künstlerischen Mission zu gewinnen. Wird erst einmal grundsätzlich der weittragende Nutzen einer solch toleranten Auffassung für die Kunst anerkannt, dann mag der einzelne dem einzelnen gegenüber nach Herzenslust intolerant sein. Wir haben dann ein freies Wettspiel der Kräfte anstatt des verbitterten Sackgassenkampfes, der uns Musiker so unvorteilhaft von anderen Künstlern unterscheidet.

Der labyrinthartige und noch dazu enge Weg von der Partitur zum

Konzertsaal und zur Bühne bringt es naturgemäß mit sich, daß wir Musiker nicht so viel Rücksicht auf Andersschaffende nehmen können, als wir vielleicht bei weniger komplizierten Durchbruchsmöglichkeiten willens wären. Das ist indessen kein Grund, um aus einem notwendigen Übel einen lasterhaften Unfug zu machen. Denn es ist ein Unfug, wie im fingierten Interesse des sogenannten Fortschritts und im dünn verhüllten Interesse Gleichgesinnter die Musik in die Zwangsjacke einiger weniger „Richtungen" gepreßt wird, einerlei, ob in der Richtung des Festungsdreiecks Berlioz-Liszt-Wagner, oder darüber hinaus zu Richard Strauß oder auf Brahms und von ihm weg auf Reger zu. Die Musik ist immer noch ein Reich der „unbegrenzten Möglichkeiten." Sie hat ihre Hochgebirge, aber auch ihre Hügelgelände, sie hat ihre Steppen, aber auch ihre Forsten, sie hat ihre Ströme, aber auch ihre Bäche, sie hat ihren Sonnenaufgang und ihren Sonnenuntergang. So voll abwechslungsreicher Schönheit ist sie, daß für jeden Geschmack gesorgt ist. Da gräbt man nun ein paar Kanäle und will mit aller Gewalt den Geschmack, d. h. die Entwickelung der Tonkunst, in sie hineinleiten, ohne zu bedenken, daß Kanäle künstlich sind und allmählich verschlammen. Es führen viele Wege zur Schönheit, und zwar genau so viele, wie es verschiedene Individualitäten gibt. Mit dem Begriff „Richtung" kommt man da nicht weit; denn er läuft auf eine Tabulatur gemeinsamer Merkmale hinaus, anstatt den Hauptreiz gerade in den feinen Unterschieden zu sehen, die sich nicht tabulieren lassen. Da nun das Gemeinsame naturnotwendig den Grundstock bildet, stopft man mit der Richtungsästhetik sozusagen künstlich so und so viele Einnahmequellen der Musik zu, wird zünftig und boykottiert links und rechts.

In dieser Schreckenskammer nehmen zwei Prokrustesbetten den Ehrenplatz ein: die sogenannte absolute Musik und die nicht weniger sogenannte Programmusik. Diese Beschränkung ist meisterhaft, wird aber noch von denen überboten, die nur die eine oder die andere Gattung gelten lassen wollen. Es hat gewiß seinen Reiz und seinen geschmackserzieherischen Wert, sich der einen oder der anderen für den eigenen ästhetischen Hausgebrauch zu begeben, aber, ob man nun, z. B. wie meine Wenigkeit, einen tiefgehenden Unterschied zieht zwischen musikalischer Symbolik und musikalischem Symbolismus und nicht allen Gliederverrenkungen mancher Programmatiker mit Genuß folgen kann (ebensowenig allerdings dem akademischen Stechschritt mancher Absoluten), keine ästhetische Kasuistik wird die Tatsache aus der Welt schaffen, daß beide Gattungen seit Jahrhunderten nebeneinander bestehen. Und wieder drängt sich einem die einfache Beobachtung auf, daß, was da ist, offenbar da sein muß. Nur deckt sich nicht immer die Blütezeit beider Gattungen, und vielleicht kommen unsere Historiker doch noch zur Ansicht, die ich bereits vor

zehn Jahren vertrat, daß nämlich ein gegenseitiger Inokulations-Prozeß in den verschiedenen Jahreszeiten beider stattfindet. Da nun weiter jedes Ding an sich selber zu Grunde geht, um durch Regeneration oder, wenn man will, Reinkarnation wieder in anderer Form aufzublühen, so liegt zur ästhetischen Beunruhigung kein Grund vor. Die Programmusik, die sozusagen augenblicklich die Modeblume ist, wird verblühen, wird der von ihr befruchteten „absoluten" Musik Platz machen, — bis das Pendulum wieder nach der anderen Seite schwingt. Dieser Werdegang wird sich bis zum Millennium der Musik wiederholen, freilich immer auf Grund anderer Ausdrucksmittel und Ausdrucksweisen. Kurz, nur der Stil wechselt, die Gattung bleibt. Indessen gibt es bei diesem natürlichen, automatischen Werdegang keinen Metronom, und selbst der geistvollste Theoretiker hat auf das Zeitmaß nicht den geringsten Einfluß. Wenn die Entwickelung der Musik von irgend etwas greifbar abhängt, so sind das zumeist organisatorische, klimatische, ja äußerliche Bedingungen, die den schaffenden Genius umgeben: das Milieu, in dem er aufwuchs, die Besetzung der Orchester, die staatliche oder private Unterstützung der Bühnen, der Mangel an Konzertsälen, das Interesse am Chorgesange, der Einfluß von Krieg und Frieden auf die musikalische Opferfreudigkeit der Völker, und dergleichen rein ökonomische Dinge mehr.

Mancher wird nun in diesen Bemerkungen eine Unterschätzung des Begriffes „Richtung" sehen. Vielleicht einigen wir uns, wenn eine Grenzlinie zwischen diesem Begriffe und dem der „Schule" gezogen wird. Was mit diesem Unterschiede gemeint ist, läßt sich bildlich so ausdrücken. Während von der „Schule" die Entwickelung sich strahlenförmig ausbreiten kann, laufen bei der „Richtung" die Strahlen in einen Brennpunkt zusammen. Man verfolge diesen Gedanken und man wird finden, daß die Richtungsästhetik einerseits zu einer Überschätzung der Gleichstrebenden, anderseits zu einem Pessimismus der eigenen Zeit gegenüber führen muß. Anders kann ich mir wenigstens den so oft gehörten Jammer über die Erfindungsarmut unserer Zeit nicht erklären. Aber auch diese Jeremiaden sind nur der Ausdruck einer ungesunden, chronischen Intoleranz. Wer mit einer Diogeneslaterne Armut sucht, wird eben Armut finden. Ob wir Genies von der widerspruchslosen Größe Bachs, Mozarts, Beethovens, Wagners unter uns haben, kann erst die Zukunft lehren. Der schöpferische Reichtum einer Epoche hängt indessen nicht von den Genies ab, sondern von der Zahl der Talente, die ein eigenes Profil besitzen. An ihnen ist heute wahrhaftig kein Mangel. Im Gegenteil, unsere Zeit darf sich in der Beziehung mit irgend einer Epoche messen. Nur muß man unsere Zeitgenossen wirklich kennen. Freilich, wer vom Richtungsteufel besessen ist, wird an vielen achtlos vorbeihasten oder an der verkehrten

Stelle schauen, oder über die vorschnell den Stab brechen, die sich nirgends klassifizieren lassen und deren Eigenart hinter ihren Eigentümlichkeiten versteckt liegt wie hinter einer dornigen Hecke. Wo will man z. B. mit der Richtungsästhetik in Deutschland Arnold Mendelssohn, Iwan Knorr, Anton Beer-Walbrunn unterbringen? Sie passen in keine Rubrik, und doch sind sie Charakterköpfe.

Nur soll man solche zu wenig gekannten Künstler nicht gegenseitig abwägen und vergleichen, ihnen die „gute, alte" und die „bessere, neue" Zeit vorhalten oder gar sie boykottieren, weil ihr Stil nicht von dem Syndikat Strauß & Co. kontrolliert wird, und sie es vorziehen, abseits ihre eigenen Wege zu wandeln. Allerdings, wenn der schöpferische Besitz unserer Zeit von solchen Kriterien abhängig gemacht wird, dann haben die Gegenwartsmucker recht. Im übrigen braucht sich zum mindesten das Ausland nicht in diesen unnützen Streit hineinziehen zu lassen. Es muß mit allem Nachdruck betont werden, daß Deutschland durchaus kein Monopol auf die Talente unserer Tage besitzt. Oder sind etwa Debussy, d'Indy, Fauré, Dukas, Martucci, Puccini, Bossi, Elgar, Delius, Holbrooke, Bantock, Mac Dowell, Converse, Hadley, Rimsky-Korssakow, Scriabine, Rebikow, Rachmaninow, Balakirew, Stenhammar, Sjögren, Sibelius, Lange-Müller, Nielsen, Peterson-Berger und wie sie alle heißen, die auf ihre Art die Musik bereichern, Deutsche oder gar der Rede nicht wert, wenn man die deutschen Künstler von Gottes Gnaden Revue passieren läßt? In der Musik wie in anderen Dingen ist Deutschland nur eine Großmacht unter Großmächten. Die anderen Länder haben sich von der Wagner-Liszt-Brahms-Epoche nur insoweit befruchten lassen, als das künstlerisch notwendig war und haben im übrigen außerhalb Deutschlands oder bei sich selber die Anregung für ihre Gegenwarts- und Zukunftsmusik gefunden, die ihrem Volkscharakter entspricht. Man macht sich gern über den Durchschnittsitaliener lustig, der im Verkehr mit dem Forestiere sich als leibhaftigen Erbneffen Dantes aufspielt. Nun, es ist eine unangenehme, bittere Wahrheit, über die der Deutsche selber natürlich sich nicht klar sein kann, das Ausland aber um so mehr, daß seit beiläufig dreißig Jahren der deutsche Durchschnitts-Musiker fremdländische Werke zunächst auf ihren deutschen Gehalt hin prüft. Ist der nur unbedeutend, dann gilt ihnen nur zu oft das ganze Werk für unbedeutend. Weil es den Franzosen, Russen usw. leichter fiel als den Deutschen, sich aus den Armen des Riesen Wagner loszureißen, ist das ein Grund, ihnen die nackte Tatsache übel zu nehmen? Dieser Chauvinismus ist der Gipfel der Intoleranz. Ehrt eure deutschen Meister, aber versagt es den anderen Völkern nicht, wenn sie die Kraft in sich fühlen, nach einem Jahrhundert deutscher Vormundschaft ihre eigenen Wege zu wandeln.



HERMANN KRETZSCHMAR

von Lucian Kamieński-Berlin

Die wesentlichen, nachwirkenden Erlebnisse des schaffenden Künstlers und des Gelehrten (der, als Schriftsteller, im Grunde ja auch ein schaffender Künstler ist) liegen wohl kaum im Bereiche jener nüchternen äußeren Begebenheiten, wie sie in „Biographieen" festgehalten werden. Es sei uns daher gestattet, die Register zu Kretzschmars Leben möglichst kurz zu fassen.

Hermann Kretzschmars Wiege stand in einem stillen Flecken des sächsischen Erzgebirges: am 19. Januar 1848 wurde er in Olbernhau als Sproß einer alten, mit reifer Kultur gesättigten Kantorenfamilie geboren. Die ehrwürdigen musikalischen Traditionen des Elternhauses (der Vater, Olbernhauer Kantor und Organist, gab ihm den ersten Musikunterricht), dann die ebenso gediegene musikalische Atmosphäre der Dresdener Kreuzschule, an der damals J. Otto unterrichtete, gaben den denkbar besten Boden ab für die gesunde Entwickelung einer kraftvollen musikalischen Persönlichkeit. In Leipzig vervollständigte er dann seine Bildung: in praktischer Musik am dortigen Konservatorium, in wissenschaftlicher Denkweise an der Universität, wo er 1871 auf Grund einer musikhistorischen Arbeit in der philosophischen Fakultät promovierte. Und nun beginnt für Kretzschmar eine Zeit rastloser Arbeit, all die jungen Kräfte, die in stiller Beschaulichkeit herangereift waren, drängen zur Betätigung: Er unterrichtet am Leipziger Konservatorium, dirigiert den Ossian, die Singakademie, den Bach-Verein, die Euterpe — kein Wunder, daß er 1876 wegen Überanstrengung auf sämtliche Stellungen verzichten muß. Dennoch übernimmt er noch im selben Jahre eine Anstellung in Metz als Theaterkapellmeister, die er 1877 mit der eines Universitäts-Musikdirektors in Rostock vertauscht. In Rostock wirkt er mit größtem Erfolg bis 1887, wo er als Universitäts-Musikdirektor nach Leipzig berufen wird. Hier entwickelt er wieder eine umfangreiche Tätigkeit, sowohl als Dirigent wie als Gelehrter: er dirigiert außer den musikalischen Veranstaltungen der Universität den Paulus, den Riedelschen Verein und (1890—95) die von ihm inaugurierten historischen Akademischen Orchesterkonzerte; über-

dies ist er Mitglied verschiedener gelehrter Körperschaften, u. a. des Direktoriums der Bachgesellschaft. Zu alledem wird er 1890 zum außerordentlichen Professor an der Universität Leipzig ernannt. Wiederum sieht er sich gezwungen, seine Tätigkeit einzuschränken. 1898 legt er sämtliche praktischen Stellungen nieder und lebt von hier ab nur noch wissenschaftlichen Studien. 1904 wird ihm die neugeschaffene ordentliche Professur für Musikgeschichte und die Leitung eines musikhistorischen Seminars an der Universität Berlin (bisher das einzige Ordinariat und Seminar für Musikgeschichte im Deutschen Reiche) übertragen. Daneben übernimmt er endlich 1907 nach Radeckes Rücktritt auch die Direktion des Berliner Königlichen Instituts für Kirchenmusik.

Als Gelehrter und Schriftsteller ist er mit folgenden Arbeiten zu nennen: vor allem mit dem „Führer durch den Konzertsaal", einem Werk, das, dank der glücklichen Verbindung von gediegenster wissenschaftlicher Arbeit und vorzüglicher schriftstellerischer Form, als klassisch gelten kann; es gelang Kretzschmar, mit diesem Buche, das auch in Einzelheften als „Kleiner Führer" erscheint, die minderwertige Konzertführerliteratur zum Teil zu verdrängen, zum Teil auf ein höheres Niveau zu heben (allerdings nicht ganz; vgl. die Programmbücher der Berliner Philharmonischen Konzerte u. a. m.). Ebenfalls weit verbreitet haben sich Kretzschmars „Musikalische Zeitfragen", die als Gegenstück zum „Führer" sich mit dem realen Unterbau des musikalischen Lebens beschäftigen. Neben diesen beiden, in ihrer Gegenüberstellung so besonders für ihn charakteristischen und dabei auch bedeutendsten Arbeiten des Gelehrten sind noch zu nennen: „Über den musikalischen Teil unserer Agende" in Waldersees Sammmlung, viele vorzügliche kleinere Arbeiten und Aufsätze, besonders über Themen aus der Geschichte der Oper, in Peters' Jahrbüchern, der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft u. a. Endlich sei noch erwähnt, daß in Kürze seine neue „Geschichte des Liedes" erscheinen soll, eine willkommene Gabe für die Musikgeschichte, die gerade in dieser Beziehung noch bedauerliche Lücken aufweist.

Um die Neuausgabe alter Musik hat Kretzschmar sich verdient gemacht vor allem durch seine hervorragende Mitarbeit an der großen Bach-Ausgabe und den Denkmälern deutscher Tonkunst. Auch an dem im Auftrage des Deutschen Kaisers herausgegebenen Volksliederbuche nahm er sehr wesentlichen Anteil.

Dies sind die wichtigsten Namen und Daten. Für manchen genug, um die Grundlinien eines darin sich äußernden Charakters zu erkennen. Spricht nicht bereits aus der wesentlichen Zweiteilung dieses Lebenslaufs jener Dualismus, der Kretzschmar seine charakteristische Bedeutung gibt? Er hat verhältnismäßig wenig, quantitativ wenig geschrieben, aber was er

schrieb, ist voll der plastischen Kraft des Erfahrenhabens, denn Anfang und Ende, Ursprung und Zweck seiner Arbeit ist ja Leben, blühende, rotwangige Musik. Auch wo Kretzschmar umfassende Gebiete elementar bearbeitet, wie z. B. im „Führer", steht er immer auf eigener Quellenforschung; das Ausschlachten fremder Kleinarbeit behagt ihm nicht, lieber reicht er über die Schultern all der Theoretiker hinweg an den ewig sprudelnden Quell der Musik. Und wie das „Woher", so das „Wohin": Kretzschmar sieht in der Wissenschaft nicht die vom Leben reinlich geschiedene autonome Existenz der Ideen, seine wissenschaftliche Arbeit steht mit beiden Beinen fest auf dem Boden künstlerischen Lebens; sie schöpft aus dem Leben und gestaltet fürs Leben. Sie ist künstlerisches Schaffen.

Entsprechend der künstlerisch-praktischen Absicht im wissenschaftlichen Denken ist Kretzschmars musikalische Praxis wissenschaftlich orientiert. Was in der Wissenschaft dem Leben wiedergewonnen und genießbar gemacht ward, muß in die Wirklichkeit umgesetzt, muß aufgeführt werden, um zu Wirkung und Wert zu gelangen. Was der Gelehrte am Schreibtische mit mühsamer Induktion vorbereitete, erfaßt nun der Künstler und Organisator mit intuitiver Lebenskraft und steuert es ins frische Meer hinaus. Kretzschmars Schlagwort von der „Organisation in der Musik" ist ihm ebensowenig ein leeres Theorem wie die Mahnung an seine Schüler, lieber Noten als Bücher zu befragen: beide bezeichnen die Pole, um die sein Leben rotiert, und um die am letzten Ende jedes Musikhistorikerleben sich dreht; Quelle und Zweck, Anfang und Ende sind ihm: Musik.

Was noch weiter über Kretzschmars Persönlichkeit gesagt werden könnte, käme wesentlich auf eine detaillierte Ausführung dessen hinaus, was hier in den Hauptzügen skizziert wurde. Von einigen Merkmalen geleitet — wie etwa: Kraft der Anschauung und des Urteils; plastische Ansicht der Dinge von Theorie und Praxis aus; Prägnanz der Darstellungsweise; frische, jugendliche Vielseitigkeit; unermüdliche Initiative; klare Orientierung durch den Zweck; großzügige Vorurteilslosigkeit, Optimismus, der überall Positives sucht und findet — von diesen und ähnlichen Merkmalen geleitet, möge sich der geneigte Leser ein Bild ausbauen von Kretzschmars Persönlichkeit, seinem Wollen und Können. Mir scheint, es wird ein prächtig Bild: ein Typus, in dem sich Bewußtseins- und Willensleben das Gleichgewicht halten; einer, der denkt, was er schafft, und schafft, was er denkt.

Und nun möge er zurückschauen auf diese sechzig Jahre der Mühe und Arbeit und sich sagen: „Vixi". Nicht nur sein engerer Wirkungskreis (Leipzig, Rostock, Berlin) wird es bezeugen. Mehr und mehr kommen in Konzert und Kirche die großen alten Meister zu Worte und rufen

das Interesse des Publikums für unsere herrliche, dank der Konservatoriums-Philisterei schier vergessene musikalische Vergangenheit wach. Höher und höher steigt das Ansehen der aufblühenden Musikwissenschaft an den Universitäten und wirft wiederum seine Reflexe ins praktische Musikleben. Hermann Kretzschmar ist es, der in dieser Bewegung das Banner vorangetragen hat. Vivant sequentes! Mögen seine Schüler, an die er nun seine reichen Erfahrungen weitergibt, sein Lebenswerk mit derselben Kraft und Begeisterung fortführen, wie es von ihm begonnen wurde. Ich meine, dies ist der beste Wunsch, den wir dem Meister zu seinem 60. Geburtstage darbringen können.





VIOLINSCHULE UND BOGENTECHNIK

von Gustav Koeckert-Genf



Hans von Bülow schreibt in seinem Kommentar zur Klaviersonate op. 101 von Beethoven:

„Die hier beginnende Steigerung — durch 16 Takte hindurch — muß mit jener Wärme gespielt werden, wie dieselbe leider nicht von deutschen, wohl aber von Violinisten belgischer oder französischer Schule erlernt werden kann.“ (Dr. H. von Bülow, Beethovens Werke für Pianofortesolo, von op. 53 an, in kritischer und instruktiver Ausgabe usw. Stuttgart 1890, bei J. G. Cotta.)

Es wird auch heute noch jedem unparteiischen Kritiker auffallen, daß die Klangfarbe eines französischen, belgischen oder italienischen Streichorchesters durchschnittlich vornehmer, weicher, geschmeidiger, plastischer ist als diejenige eines deutschen. Wir reden hier natürlich nicht von der allgemeinen, stilgerechten Orchesterplastik, wie sie ein erfahrener und fähiger Kapellmeister beinahe mit jedem Orchester erreichen kann. Es handelt sich also mehr um eine rein technisch-instrumentale, als um eine allgemein musikalische Eigenschaft der Streicher. Der Ausspruch Bülows scheint demnach auf eine Überlegenheit der französisch-belgischen Bogentechnik der deutschen gegenüber hinzuweisen. Daß diese Ansicht durchaus nicht überall in Deutschland geteilt wird, geht z. B. aus folgenden Zitaten hervor, die wir der neuerdings erschienenen Joachim-Moserschen Violinschule entnehmen:

„Während die deutsche Schule engherzig an der tiefen Haltung des Armes festhielt, bürgerte sich bei den modernen französisch-belgischen Geigern der Unfug des zu hohen Ellbogens bei ganz steifer Bogenführung ein.“ (Band I, S. 13 und 14). Und weiter (Band I, S. 197): „Henri Wieniawski (1835—1880), der blendendste Violinvirtuose seit Ernst, usw. . . . Aber auch wenn er sich gelegentlich auf das Gebiet der klassischen Musik hinüberwagte, die seiner Indiviualität ganz abseits lag, und der er mit seiner steifen Bogenführung im Grunde gar nicht beikommen konnte . . .“

Bekanntlich war Wieniawski ein Schüler von Lambert Massart, einem der bedeutendsten Pädagogen der französisch-belgischen Schule. Dieser gehören ebenfalls Künstler wie Sarasate, Ysaye usw. an. Man möge auch nicht vergessen, daß fast sämtliche Studienwerke für Bogentechnik (Rode, geb. zu Bordeaux 1794 — Kreutzer, geb. zu Versailles 1766 — Léonard, geb. zu Bellaire in Belgien 1819) als direkte oder indirekte Produkte einer romanischen Violinschule aufzufassen sind.

Es drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf: Was versteht man

eigentlich unter der französisch-belgischen Schule? Doch wohl ohne Zweifel diejenige, aus der die schon erwähnten Künstler und Pädagogen, wie Wieniawski, Massart, Léonard, Ysaye, Sarasate, hervorgegangen sind. Und kann man diesen eine steife Bogenführung vorwerfen? Was heißt überhaupt: „steife Bogenführung"? Wenn Künstler wie Ysaye und Sarasate mit steifer Bogenführung spielen, so wäre es ja nur wünschenswert, daß sämtliche deutschen Geiger sich dieselbe steife Bogenführung aneigneten. Sollte hier nicht etwa eine vorgefaßte Meinung walten, oder eine Verwechselung zwischen den rein technischen Mitteln und ihrer künstlerischen Verwertung, zwischen Können und Empfinden, zwischen Technik und Stil, Form und Inhalt? Sollte der Fall etwa bloß ein künstlerischer Grenzstreit zwischen zwei benachbarten Rassen sein?

Wenn wir unter Technik das gesamte Ausdrucksmaterial des Künstlers verstehen, so muß zugegeben werden, daß die belgisch-französische Geigenschule fraglos in technischer Beziehung das Beste leistet. Der Durchschnitts-„premier prix" von Paris oder Brüssel verfügt über alle äußeren Mittel: Kantilene, Staccato, Spiccato, reine Intonation usw. Ob er diese Mittel richtig verwertet, ob er den richtigen Stil hat, ob er das zu spielende Werk wirklich empfunden hat — das ist eine andere Frage. Man kann die schönsten Triller, Terzen- und Oktavengänge, die schönsten Crescendi oder Diminuendi spielen und doch vom inneren Werte des Beethovenschen Violinkonzerts keine Ahnung haben. Umgekehrt trifft man oft mittelmäßig geschulte Geiger, die mit ihren dürftigen Mitteln ein gediegenes, klassisches Werk besser zum Ausdruck bringen, als der glänzendste Virtuose. So erklärt es sich, daß gewisse große deutsche Kapellmeister eine Beethovensche Symphonie lieber mit einer deutschen Militärkapelle spielen, als mit dem ersten Pariser Konzertorchester!

Der Deutsche besitzt von Natur aus, und zwar in höherem Maße als der Romane, die Gabe echt musikalischen Empfindens. Er vertieft sich in den musikalischen Gedanken; ihm gilt die Musik nicht nur als architektonisches Gebilde, als schimmerndes Kolorit, als stilisierte Bewegung. Sie ist ihm ein Ausdrucksmittel für seelische Vorgänge, die Sprache des Absoluten. Auf den Inhalt kommt es ihm vor allem an, auf den Kern. Aber nur zu leicht erscheint ihm die Hülle als Nebensache. Ganz anders der Romane. Formschönheit verlangt er vor allem von der Kunst. Seine Freude verweilt gar oft zu lange bei der Schale; — der Kern bleibt ihm verborgen. Aber das echte Kunstwerk setzt ein harmonisches Gleichgewicht voraus zwischen Inhalt und Ausdruck, zwischen Empfindung und Form, zwischen Geist und Körper. Diese Synthese vermochten die Kunstheroen aller Rassen herzustellen. Aber auch ganze Kunstschulen erreichten gewissermaßen dieses Ideal. Man denke an die altitalienische Geigen-

schule, an Corelli, Tartini, Vitali und ihre zahlreichen Schüler. Leider hat sich die Tradition der einheitlichen Kunstleistung verloren. Der Romane erbte die Schale, der Germane den Kern. Zu oft blieb die Schale leer, wie andererseits auch zu oft der tiefste Gedanke, die großartigste innere Regung nicht zum adäquaten Ausdruck kam.

Sagen wir es nun kurz und bündig heraus: Wir glauben mit Bülow, daß im allgemeinen dem deutschen Geiger die richtige technische Bogenschulung fehlt. So denken noch viele. Ich erinnere mich, wie Professor Rappoldi einst einem seiner Schüler sagte: „Sie sollten zur letzten Ausbildung noch nach Paris oder Brüssel gehen." Der Schüler ging nach Belgien und mußte dort seine ganze Technik umarbeiten, erst verlernen, dann von neuem in ungefähr entgegengesetzter Weise anfangen.

Worauf kommt es aber an? Was ist Schule?

Wir müssen uns damit begnügen, den Begriff bloß im engeren Sinne der Technik aufzufassen. Der selbständige, reife Künstler gehört geistig überhaupt keiner Schule an. Er kann höchstens als Interpret einer bestimmten Tradition oder Kunstrichtung gelten. Lassen Sie einen musikalisch hochbegabten Deutschen in Paris studieren. Wenn ihm die Wiedergabe des Brahmsschen oder Beethovenschen Violinkonzertes vollkommen gelingt, gehört er deshalb nicht mehr der französischen Schule an? Wir sehen, die eigentliche Geigenschule lehrt bloß technische Mittel. Die Auffassung, der Stil sind persönliche Eigenschaften oder allgemeine Gesetze, die für die ganze musikalische Kunst Geltung haben.

Schule heißt demnach im engeren Sinne: die Erlernung rein technisch-mechanischer Mittel.

Am 6. März 1760 schrieb Tartini an seine Schülerin Magdalena Lombardini einen Brief, in dem er ihr Anweisung gab über die Art und Weise, wie sie üben solle. Dieser Brief kann heute noch als ein Meisterwerk des empirischen Violinunterrichts betrachtet werden. Er enthält unter anderem folgende den Bogen betreffende Ratschläge:

„Ihre vornehmste Übung muß den Gebrauch des Bogens betreffen: Sie müssen darüber unumschränkter Meister werden, sowohl in Passagen als im Cantabile. Das Aufsetzen des Bogens auf die Saite ist das erste. Es muß mit solcher Leichtigkeit geschehen, daß der erste Anfang des Tons, der herausgezogen wird, mehr einem Hauche auf die Saite, als einem Schlage ähnlich scheint. Nach diesem leichten Aufsatze des Bogens wird der Strich sogleich fortgesetzt, und nun können Sie den Ton verstärken, soviel Sie wollen, da nach dem leichten Aufsatze keine Gefahr mehr ist, daß der Ton kreischend oder kratzend werde. Diesen leichten Ansatz mit dem Bogen müssen Sie in allen Teilen desselben beherrschen, sowohl in der Mitte, als an den beiden äußersten Enden; sowohl im Hinauf- als im Herunterstriche. Um der Sache auf einmal mächtig zu werden, übt man sich zuerst mit dem messa di voce auf einer leeren Saite, z. B. auf dem A. Man fängt von pp an und läßt den Ton nach und nach immer stärker werden, bis zum ff, und dieses Studium muß man so-

wohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufstriche vornehmen . . . Erinnern Sie sich dabei, dass dies das wichtigste und schwerste Studium ist." Aus: Die Violine und ihre Meister von W. J. von Wasielewski, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883, S. 136).

Sehr wohl! Es wird hier genau vorgeschrieben, was zu machen sei, damit wir unseren Bogen absolut beherrschen. Aber wie das zu geschehen habe, bleibt unserer eignen Initiative überlassen. Wie lernte der Schüler vor etwa zwei Jahrhunderten? Gerade noch wie heute: durch Nachahmung des Spiels seines Lehrers oder aber durch persönliches Herumtasten. Nun war der Lehrer selbst einmal Schüler. Sein Können hat auch er sich mehr oder minder genau von einem anderen abgeguckt. So vererbt sich eine Tradition, so bilden sich Schulen! Es liegt auf der Hand, daß gar leicht die ehemaligen Prinzipien entarten können, daß auch Fehler sich vererben. Es droht die Gefahr einer völligen Entstellung der ursprünglichen Schule.

So bildeten sich wohl Schulen, es fehlte aber eine eigentliche Methode. Der moderne Geist findet keine Befriedigung im sklavischen Nachahmen technischer Kniffe oder im rein empirischen Herumsuchen nach mechanischen Möglichkeiten. Das mehr oder minder genau überlieferte Schulmaterial will er methodisch ordnen, er verlangt nach einem bewußten Lernverfahren. In Deutschland selbst wurde das Übel als solches auch anerkannt, und als erster Versuch, es zu bekämpfen, erschien im Jahre 1903 (bei Breitkopf & Härtel) Dr. Steinhausens „Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten". In seiner „Kritik der bisherigen in der Literatur niedergelegten Anschauungen" zeigt der Verfasser mit Recht die „auffallende Inkongruenz zwischen praktischer Ausführung und theoretischer Lehre" (§ 1). Er konstatiert (auch § 1), „daß es an einem eigentlichen Verständnis für die mechanische Seite der Bogenführung bisher fehlt". Leider fürchten wir, daß seine persönliche Auffassung der Violintechnik und somit seine eigenen Vorschläge zur Tilgung vorhandener Übelstände nicht zum gewünschten Ziele führen dürften. Steinhausen scheint in Spohrs Geigenkunst sein Ideal zu erblicken. Für die Vertreter der belgisch-französischen Schule aber will es scheinen, als ob gerade von Spohr aus das Übel ausgegangen sei — in technischer Beziehung. Die belgisch-französische Schule will nichts von „Griffwechsel als fundamentale Bewegung" wissen (§ 2). Er „läßt folgerichtig die Bedeutung des Handgelenks dagegen zurücktreten" (§ 2). Auch dieser Satz steht mit den Lehren der belgisch-französischen Schule in Widerspruch. Steinhausen schreibt: „Es ist charakteristisch, daß die dritte Bewegung, welche die Hand vereint mit dem Unterarm ausführt, die Rollbewegung um die Längsachse des Unterarmes, diese wichtigste Bewegung, auf der die ganze Mechanik der Bogenführung beruht, völlig unbekannt ist" (§ 14). Sollten denn wirklich alle Violinpädagogen von Tartini bis zu Léonard und Sevçik

das Wichtigste übersehen haben? Steinhausen begründet wohl auf wissenschaftlichem Wege eine Methode, sagen wir seine Methode, aber gewiß nicht diejenige der alten Italiener oder der modernen Franzosen und Belgier. Von selbständiger Tätigkeit des Handgelenks (oder genauer „der Handgelenke") will Steinhausen nichts wissen. „Den Handgelenken bleibt hiernach nur wenig aktive Selbständigkeit übrig" (§ 99). — Für ihn bleibt das Rollen des Unterarms die Hauptsache: „Diese wichtige, für die Bogenführung geradezu grundlegende Rollbewegung" (§ 24). — Mangel an Logik kann man allerdings Steinhausen nicht vorwerfen. Seine Beweisführungen sind scharf und wissenschaftlich richtig. „Was nun für den Ganzbogen gilt, das gilt auch für jeden Teilbogen, für jeden, auch den kürzesten Bogenstrich; Pronation beim Abstrich, Supination beim Aufstrich" (§ 89). Und weiter unten (§ 101): „Größere Lageveränderungen der Spielachse werden aber dadurch erforderlich, daß die Beteiligung der Handgelenke, die Beugung und Streckung der Hand und der Finger den Bogen um seine Längsachse so drehen, daß er während der Strichbewegung auf den Rand seines Haarbezugs umgelegt, ‚gekantet' wird." Aber auf S. 63 (§ 104): „Die grundlegende und eigentlich führende, erst die Feinheiten ermöglichende Mechanik für die Bogenführung ist das Fingerspiel." Also wäre nicht nur die Unterarmrollung die Grundbewegung beim Bogenstrich?

Wir gestehen, den Ausdruck „führende Mechanik" in Bezug auf das Fingerspiel nicht recht zu verstehen. Führen heißt vorangehen, leiten, beginnen. Wenn aber geradlinige Fortbewegung des Bogens das zu erreichende Ziel ist, so läßt sich bald einsehen, daß die Finger allein nicht imstande sind, den Bogen seitlich in gerader Linie zu verschieben. Eine minimale derartige Bewegung läßt sich durch peinliche Übung in gewissen Fällen erzielen, kommt aber für praktische Zwecke nicht in Betracht.

Ich halte dafür, daß die führende Bewegung des Bogens der Hand gehört und von dem Handgelenke ausgeht. Man möge mir verzeihen, wenn ich auf die diesbezügliche Beweisführung hinweise, die ich in der Schrift: Les Principes rationnels de la technique du Violon (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1904) niedergelegt habe.[1]) Die geradlinige Fortbewegung des Bogens kann nicht als einzige Bedingung zur schönen Tonbildung gelten. Das Ideal einer solchen geradlinigen Bewegung ließe sich ja dann am besten auf mechanischem Wege erreichen, z. B. durch Festschrauben der Geige auf einen unbeweglichen Tisch einerseits und des Bogens an eine mit geradliniger Bewegung ausgestattete Stange andererseits. Man mache den Versuch: man wird dann finden, daß der Ton etwas Mechanisches, Unbelebtes bekommt. Einen eben solchen mecha-

---

[1]) Eine deutsche Übersetzung ist in Vorbereitung.

nischen, unbelebten Ton ergibt auch eine Bogentechnik, die dem Schultergelenk oder dem Ellbogen die führende Bewegung überläßt.

Drei Grundbedingungen sind es, glauben wir, die eine gute Tongebung ermöglichen:

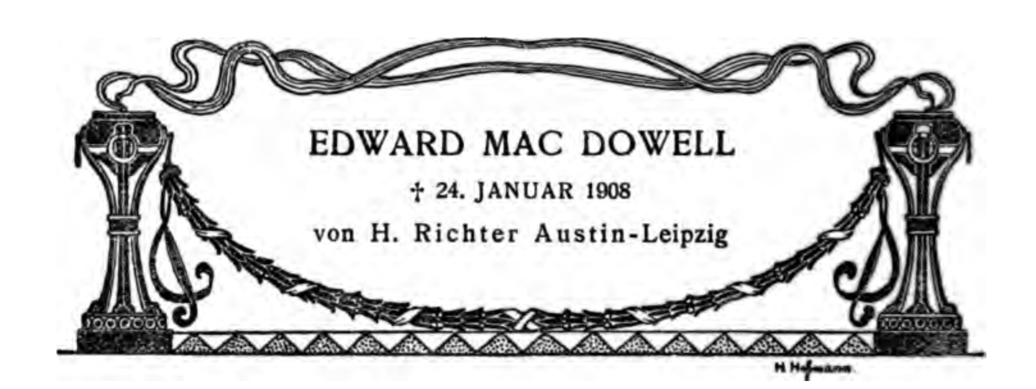
1. Die Saite muß stets unter dem Bogenhaare frei schwingen können und hat den Bogen nicht zu tragen. Die Hand soll den Bogen tragen.
2. Die Hand besitzt die führende Bewegung, während der Arm, als Ganzes betrachtet, der Hand in dienender Weise so folgt, daß die Handbewegungen niemals durch seine Stellung oder sein Gewicht beeinflußt werden.
3. Die Finger wirken stets namentlich als korrigierendes Element, damit die geradlinige Richtung eingehalten werde.

Wenn nun einerseits als Grundbedingung der Tonbildung das Einhalten der geradlinigen Bewegung gilt, und anderseits die Hand allein, also vom übrigen Arm getrennt betrachtet, diese geradlinige Bewegung zu beginnen hat, so erübrigt es sich, für die Möglichkeit einer solchen Bewegung durch die Hand allein einen Beweis zu erbringen. Ein Versuch in diesem Sinne findet sich in meiner oben erwähnten Abhandlung. Eine ausführliche Wiedergabe dieser Beweisführung würde hier zu weit führen. Es handelt sich, kurz gesagt, um Festlegung folgender Tatsachen: Aus einer seitlichen Bewegung der Hand bei durchaus unbewegtem Arme — Vorderarmrollung also völlig ausgeschlossen — resultiert eine Kurve. Sie muß in eine gerade Linie umgesetzt werden. Dies geschieht: erstens durch Verbindung der seitlichen Bewegung mit einer dazu senkrechten Bewegung, mittels Hebens und Senkens der Hand (trichterförmige Bewegung). Zweitens: durch passendes Beugen, resp. Strecken der Finger behufs Einhaltung der ursprünglichen Bewegungsrichtung (Winkelkorrektur).

Selbstverständlich kommen bei der Tonbildung noch andere wichtige Faktoren, wie Druckverhältnisse, Technik der linken Hand usw., in Betracht.

Was die von der Hand begonnene Bewegung betrifft, so findet sie ihre natürliche Verlängerung in der sich nun anschließenden Bewegung des ganzen Armes. Erst durch diese letztere kann ein ganzer Bogenstrich zustande kommen. In der Beherrschung dieser grundlegenden Bewegungen erblicken wir nichts anderes als das von Tartini angegebene Prinzip zur Erlangung einer einwandfreien Tongebung.

Sollte es uns gelungen sein, für die empirischen Regeln der alten Italiener die mechanische Erklärung zu finden und somit dem Übenden eine Erleichterung zu verschaffen, so hätten wir unser Ziel erreicht. Es würde uns aber ganz besonders freuen, wenn obige Erörterungen bei Fachgenossen einigen Anklang finden sollten, und wenn wir dem Violinunterricht in Deutschland dadurch einen kleinen Dienst erwiesen hätten.



Nordamerika hat musikalische Landestrauer: sein bedeutendster Tondichter, Edward Mac Dowell, der leider die letzten Jahre traurig dahinsiechen mußte, ist im Alter von nur 47 Jahren gestorben. Einem im 18. Jahrhundert nach den Vereinigten Staaten eingewanderten schottischen Quäkergeschlechte mit irischer Blutmischung entstammend und 1861 in New York geboren, wurde er nach enttäuschender Studienzeit am Pariser Konservatorium durch sein Studium bei Raff in Frankfurt a. M., seine Lehrtätigkeit in Darmstadt und seinen erfolggekrönten Besuch bei Liszt auf der Weimarer Altenburg auch in die Kreise der neudeutschen Schule hineingezogen. So lebte er einige Jahre in Wiesbaden seinem Schaffen, um dann 1888 wieder in die Heimat nach Boston zurückzukehren. Sie ehrte ihn 1896 durch Verleihung der Musikprofessur an der New Yorker Columbia Universität, die er acht Jahre bekleidete. Später teilte er seinen Aufenthalt zwischen New York und einem allerliebsten Sommer-Landhäuschen in New-England inmitten einer herrlichen Waldnatur.

Der ausgezeichnete Pianist Mac Dowell hat die Anerkennung Aller gefunden. Der Tondichter Mac Dowell ist vornehmlich der Stolz und der Ruhm seines jungen, mit mächtiger Kraft aufstrebenden amerikanischen Volkes; uns Deutschen müßte er aber nicht minder lieb sein, denn er verkörpert ein gut Teil auch unserer Rasse. Seine Musik ist rein germanisch in ihrer lyrischen Versonnenheit und gesunden markigen Kraft; sie ist vor allem echt germanisch in ihrer wundervollen Naturpoesie. Ja, Mac Dowell ist der größte Naturpoet unter den Romantikern geworden. Schon der Titel seiner Werke für Klavier — die herrlichen „Seebilder“, die in über 100 000 Exemplaren verbreiteten „Waldidyllen“, die kostbaren „Neu-England-Idyllen“ usw., — die meisten seiner Lieder (bei Arthur P. Schmidt in Boston und Leipzig erschienen) beweisen es uns. Seine vier großen Sonaten: die Keltische, die Norwegische, die Tragische und die Heroische, führen uns gleichfalls in die freie Natur. Einflüsse amerikanischen Lokalkolorits in Indianer-Weisen („Indianische Suite“ für Orchester) und alte lustige Plantagenweisen der Neger aus den Südstaaten geben dazu eine ganz unvergleichlich poetisch und frisch wirkende Mischung. Wohl merkt man die durch seine schottischen Urahnen und die Grieg'schen,

ebenfalls schottischen, Vorfahren erklärliche Neigung und Blutsverwandtschaft mit dem Meister aller Skandinavier, wohl hat sein langer Aufenthalt in Deutschland deutliche Spuren seines begeisterten Studiums unserer Romantiker Mendelssohn, Schumann, Raff, unserer großen neudeutschen Führer Wagner und Liszt in seiner Musik hinterlassen, wohl zeigen seine beiden glanzvollen Klavierkonzerte, daß er auch Tschaikowsky warm verehrte; allein es geht durchaus nicht an, ihm eine starke persönliche und zugleich eine starke amerikanische nationale Note abzusprechen. Mac Dowell's Kunst beansprucht tatsächlich eine nationale Bedeutung für Nordamerika.

Ist er auch einige Male mit großen Orchesterwerken: den symphonischen Dichtungen, der wertvollen „Ersten Orchestersuite" op. 42, und der originellen „Indianischen Suite" hervorgetreten, das Beste und Eigenste gab er doch im Lied und dem Charakterstück für Klavier.

Hier hat er uns einen, gleich dem Grieg'schen, nicht allzu großen, aber um so kostbareren Kronschatz an inniger Empfindung, klanglicher Delikatesse, modernem und tiefpoetischem Ausdruck hinterlassen, der fast immer auch der Hausmusik ohne weiteres zugängig ist. Stücke wie „Die wilde Rose" oder „Das alte Stelldichein" aus den „Waldidyllen" haben so ungeheure Verbreitung gefunden, weil sie die schwere Aufgabe, in einfachster Einkleidung poetische Gedanken zu sagen, vollendet lösten. Seine Kunst kommt zweifellos von der deutschen Romantik; das verraten die Erzählungen „Am Kamin", das verraten die Verherrlichungen von „Wald und See", die Goethe-Idyllen, die Beschwörung Mendelssohns in dem weichen Gruß „Aus einem deutschen Walde", ebenso zweifellos aber hat Mac Dowell seinen eigenen Stil, seine eigene national und persönlich ausgeprägte Art gefunden. Wie stark er in Deutschland, in deutscher Kunst wurzelte, zeigen ja auch seine feinsinnigen freien Bearbeitungen einiger Bachscher Skizzen und andrer kleiner Clavecinstücke des 18. Jahrhunderts.

Er war ein germanischer Künstler, eine Dichterseele, die in schwärmerischer Liebe zu heimischer Natur und heimischem Volkstum und seinem Singen und Sagen für seine Heimat dieselbe Bedeutung als musikalischer Kulturträger gewann, wie Longfellow oder Emerson als dichterischer und philosophischer. Darum trauert heute Deutschland mit Nordamerika von ganzem Herzen um einen der feinsten und poetischsten Charakterköpfe moderner Tonkunst, der auch unserer Hausmusik ein vertrauter und lieber Freund sein sollte. Denn was er uns erzählt von des Meeres Herrlichkeit und Größe, von alten und von wehmütigen Erinnerungen an tote Liebe durchklungenen Gärten, von der Pracht und Herrlichkeit des Waldes, den Freuden des Herbstes und der starren Pracht des strengen Winters: all das findet durch seine Klänge den Widerhall in unseren Herzen.



MUSIKLEBEN IN RUMÄNIEN

von Paul Le Ryzier-Wien

Wenn ich über das Musikleben im „Belgien des Orients“ den Lesern der „Musik“ etwas mitteilen möchte, so muß ich vor allem, um bei der Wahrheit zu bleiben, von einem Musik-Scheinleben sprechen. Hier im Lande des Bluffs, der Äußerlichkeiten, hat eine so hehre, ernste Kunst keinen Platz. Wenn es wahr ist, daß man am zutreffendsten den Kulturgrad eines Volkes an seiner Musikpflege mißt, dann steht die Kultur Rumäniens noch auf sehr niedriger Stufe. Freilich muß man auch berücksichtigen, daß die Rumänen trotz ihrer unzweifelhaft romanischen Abstammung keinen Tropfen italienischen Musikerblutes in ihren Adern rollen haben. Vom Italiener haben sie nur die schlechten Eigenschaften. Es ist ganz merkwürdig, daß dieses Land, das einige echte poetische Talente hervorgebracht hat, sich in seiner Musikproduktion so gut wie steril erweist. Kaum, daß wir einigen Volksliedern begegnen, deren Ursprung aber auch zum Teil bei den hochbegabten, zahlreich im Lande ansässigen Zigeunern zu suchen ist. Echt rumänisch ist nur die Doina und die Hora. Jene ist ein schwermütiges, langsames Lied mit mordentartigen Verzierungen. Das ganze Weh des geknechteten, hungernden rumänischen Bauern seufzt in der Doina schmerzlich auf. Am schönsten bläst sie der einsame Schafhirt in der wallachischen Tiefebene auf seiner selbstverfertigten Schalmei. Die Hora, der rumänische Bauerntanz, ist ein Reigen im alla breve Takt, bei dem sich die Paare an den Händen fassen. Die Hora wird sogar in Bukarester Salons, freilich in etwas parfümierter Weise getanzt.

Für einen findigen Impresario wären noch reiche Schätze in den rumänischen Dörfern zu fördern. Unter den „lantari“, den Dorfmusikanten, die durchwegs Zigeuner sind, findet sich so manches Talent von Gottes Gnaden. Auf einer uralten, von Generation zu Generation vererbten Geige, ohne je eine Note gesehen zu haben, singt uns der lantar die ganze Skala menschlicher Gefühle, vom tiefsten Herzweh zum bacchantisch wilden Taumel.

Wenden wir uns nun der Musikpflege zu, dem Nationalgute jedes Kulturstaates. Damit sieht es traurig aus. Für eine so keusche, die verborgensten Tiefen des Gemütes erschütternde Kunst wie die der Töne, findet der Rumäne keine Liebe. Er, der Virtuose des Bluffs, begnügt sich, dem flüchtigen Auge des Fremden mit viel Pomp und viel Worten eine Pseudo-Musikpflege vorzutäuschen, die aber doch nur ein leerer Popanz ist.

Das Land besitzt wohl zwei staatliche Konservatorien: eines in Bukarest, das andere in Jassy, der zweitgrößten Stadt des Landes. Die Lehrer, die jeder irgendeinem hochtönenden Fach vorstehen, sind zumeist Fremde: Italiener, Franzosen und Deutsche. Der Lehrplan ist ultra-modern geregelt, mit Vorlesungen über „Physiologie der Stimme“, „Psychologie des musikalischen Gefühls“ und ähnlichen hochtrabenden Attrappen für

einen nichtssagenden Inhalt. Dabei haben die beiden Konservatorien so gut wie gar keinen Sinn. Wer das Konservatorium besucht, will in den allermeisten Fällen die Musik zu seinem Brotstudium machen. Was soll er nun als absolvierter Konservatorist in einem Lande anfangen, das keine ständige Oper kennt, das mit einer einzigen Ausnahme außer den Militärkapellen kein festes Orchester besitzt? Kaum, daß es nach dem Muster der vorzüglich organisierten deutschen „Bukarester Liedertafel" ein paar armselige Gesangvereine gibt. So kommt es, daß junge Talente, die sich von ihrer Begabung eine Zukunft erhoffen, ausnahmslos ins Ausland gehen, um dort, wo sie ihr Brot finden können, ihre Ausbildung zu erhalten. Ich verweise nur auf Nadolowitsch, den Tenor an der Berliner „Komischen Oper", der aus Jassy stammt. Bukarest, eine Stadt von 300000 Einwohnern, der Sammelpunkt des rumänischen high life, die Stadt des raffiniertesten, geradezu barbarischen Luxus, besitzt keine ständige Oper. Das Nationaltheater, nach dem Muster der „Comédie Française" in Paris organisiert, pflegt nur das gesprochene und nicht eben am besten gesprochene Wort. Nur Lustspiele, besonders Pariser Ware gröberer Faktur, erfahren eine entsprechende Darstellung. Für einen ernsten Tragöden ist Rumänien kein Boden. Ich erinnere an die hochbegabte Agathe Barsescu, die Jahre hindurch am Wiener Hofburgtheater das Erbe der Wolter innehatte. Die übrigen Theater der Hauptstadt, durchwegs dem Tingeltangel zuneigende Bühnen zweiten und dritten Ranges, pflegen nur das grob skurrile Genre.

Überhaupt ist Bukarest die einzige Stadt, die wenigstens ein ständiges Ensemble aufzuweisen hat. Jassy, zum Beispiel, besitzt seit einigen Jahren ein wunderschönes, mit den modernsten technischen Behelfen ausgestattetes, von Hellmer & Fellner erbautes Theater, das aber den größten Teil des Jahres leer steht.

Die Bukarester jährliche Musiksaison besteht in einer Stagione irgendeiner italienischen Truppe, deren Mittelmäßigkeit durch einen oder zwei „Stars" aufgefrischt wird. Die „greatest attraction" aber bilden das Gastspiel einer internationalen Berühmtheit und die damit verbundenen, eben nur in Bukarest erschwinglichen Preise. Heuer soll Caruso kommen; im vorigen Jahre ließen sich Lucienne Bréval von der Pariser Grossen Oper und Leo Slezak von der Wiener Hofoper hören. Die Presse, in West-Europa einer der wichtigsten Faktoren des Musiklebens, verhält sich ganz passiv. Kommt irgendeine Berühmtheit, so bringen die Blätter blinde Lobeshymnen. Sonst sieht eine Kritik beiläufig folgendermaßen aus: „Nationaltheater." Gestern „Rigoletto". Es folgen einige Zeilen über die Oper und die künstlerischen Leistungen der Mitwirkenden. Und nun beginnt der Referent mit einem Seufzer der Erleichterung: Anwesend waren ... Es folgen zwei Spalten Namen und eine ausführliche Schilderung der ausgestellten Modeherrlichkeiten. Das Programm der Stagione umfaßt jedes Jahr fast dieselbe beschränkte Anzahl von Opern: „Rigoletto", „Aïda", „Ballo in Maschera", „Cavalleria", „La Bohême", „Pagliacci", „Manon Lescaut", „Faust" stehen immer wieder auf dem Repertoire. Die Aufführungen halten sich, wie gesagt, bis auf die Primadonna und den Primouomo auf dem Niveau anständiger Mittelmäßigkeit, das Orchester bisweilen darunter. Die Inszene wäre manchmal nicht übel, es unterlaufen aber geradezu barbarische Geschmacklosigkeiten. So erzählte mir ein absolut sicherer Gewährsmann von einer „Faust"-Aufführung, in der Gretchen die Szene in dekolletierter Balltoilette betrat! Und das Publikum raste vor Entzücken.

Noch schlechter als um die Oper, ist es um die Pflege der Symphonie bestellt. Das Ministerium für Kultus und Unterricht unterhält wohl ein eigenes Orchester, das aber schon numerisch zu klein ist, um sich an große Aufgaben heranwagen zu können. Wenn es doch gelingt, alljährlich in den regelmäßigen Symphoniekonzerten

der Kapelle einige klassische Werke, wie Beethovens Fünfte, Berlioz' Phantastique usw. herauszubringen, so ist das nur ein Verdienst des sehr tüchtigen Dirigenten Gh. Dinien. Ihm ist es auch zu danken, wenn mit Hilfe eines Impresario auch ein paar Liederabende stattfinden, deren Besucher aber zum größten Teil die Mitglieder der fremden Kolonieen in Bukarest sind. Dem Orchester muß man auch seine Überanstrengung zugute halten; so muß es z. B. in Sinaia, der vornehmsten rumänischen Villegiatur, die Kurmusik besorgen. Ständige Kapellen besitzt noch die Armee. Diese Militärkapellen, zumeist aus Czechen und Zigeunern zusammengesetzt, haben aber nur Blech- und Holzbläser nebst Schlagwerk, kommen also infolge Fehlens der Streicher nicht ernstlich in Betracht. Als Dirigenten trifft man zumeist Italiener und Czechen. Ich bin überzeugt, es gibt in Rumänien genug Eingeborene, die die nötige Begabung hätten, um eine Militärkapelle führen zu können, aber der Rumäne ist nun einmal von allem fasziniert, was die Marke des Auslandes trägt. Gegen alles „made in Romania" hegt er in edler Selbsterkenntnis berechtigtes Mißtrauen. Man kann es in Bukarest häufig genug beobachten, wie das Nationaltheater bei Darstellungen des eigenen Ensembles trotz der billigen Preise fast leer ist. Steht aber auf dem Zettel irgendeine unbekannte Größe von einem größeren ausländischen Theater, und sind die Preise verdoppelt, so ist das Haus ausverkauft. Man muß nämlich wissen, daß es bei einem großen Teil der rumänischen „Gesellschaft" nicht für schik gilt das Theater zu besuchen, wenn ein Parkettsitz nur 5 Franka kostet. Denn in dieser Stadt, wo der Firniß der Kultur oft zu dick aufgetragen ist, um echt zu sein, deckt sich jeder soweit er sich strecken kann und nicht umgekehrt.





BÜCHER

95. Louis Lombard: „Betrachtungen eines amerikanischen Tonkünstlers". Aus dem Englischen übersetzt. Verlag: Modernes Verlagsbureau, Curt Wigand, Berlin-Leipzig.

Im Vorwort des Übersetzers, Alwin Weise, heißt es, daß in Louis Lombard zwei verschiedene Naturen wohnten, nämlich die des Künstlers und die des Geschäftsmannes. Diese scheint seine ureigenste Natur zu sein, denn von jener bringt das vorliegende Buch kaum eine Probe. Die bombastischen Ausdrücke, mit denen der Verfasser um sich wirft, sind mit geringen Ausnahmen nicht ernst zu nehmen. Es sind im allgemeinen Dilettantenansichten, wie sie jeden Tag gehört werden können, wenn auch nicht in so selbstbewußter Form. Zwar behauptet der Übersetzer: „Der musikalische Ruhm des Verfassers steht fest, sein Name hallt wider über Länder und Meere" — ich bin mir aber nicht bewußt, obgleich ich lange Jahre in New York gelebt habe, jemals dem Namen Lombard begegnet zu sein. Und nicht weit von dort, in dem kleinen Städtchen Utica, leitet der Verfasser, wie sich am Schlusse seines Buches herausstellt, ein Konservatorium. Ob der fast fanatische Enthusiasmus Lombard's für Musik im allgemeinen und für die Konservatoriums-Ausbildung im besonderen (in erster Linie zu Gunsten der von ihm selbst gespielten Violine) daher echt oder nur künstlich angefacht ist, läßt sich schwer bestimmen. Immerhin muß er in fraglicher Beleuchtung erscheinen. Leider enthält das Buch eine Unmenge von Widersprüchen, die seinen Wert beträchtlich herabsetzen. Während der Verfasser, als geborener Franzose, anfänglich die europäischen künstlerischen und erzieherischen Verhältnisse als musterhaft in jeder Hinsicht bezeichnet, hat er zum Schluß nur Anerkennung und Lob für sein Adoptiv-Vaterland Amerika, nachdem er den Amerikanern kurz vorher alles Talent für Musik abgesprochen hat. Durch ihr Geld und ihren Fleiß würden sie nach Lombard's Ermessen das schnell aufwiegen: „Amerikanisches Können würde bald das alte Europa in den Schatten stellen." Bezüglich der Erziehungsfrage befindet sich Lombard aber zweifellos auf dem Holzwege. Einmal behauptet er, daß der Künstler von Jugend an nur Musik und zwar nur ein Spezialfach lernen solle, um darin vollkommen zu werden, „um seine Nahrung zu finden", daß „allgemeine Bildung" dem Künstler nicht nur entbehrlich, sondern ihm sogar hinderlich sei, an anderer Stelle verlangt er „geistige Kultur". Übrigens stellt Lombard an die Musik sehr geringe Ansprüche: „Was ist die Hauptsache in der Musik? Der Ton, der Ton, und nochmals der Ton (franz. ‚timbre', deutsch ‚Klangfarbe')". Wer sich damit begnügt, ist nicht berechtigt, über musikalische Kunst zu schreiben. Von Wagner sagt er: „Wagner ist bisweilen selbst für den Musiker dunkel"! Höchst sonderbare Ansichten vertritt Lombard über „Die Musik als Frauenberuf". Ein junges Mädchen verdiene mehr durch Klavier-, Violin- oder Gesangunterricht als durch eine geschäftliche Stellung, auch erleichtere musikalische Bildung seine Verheiratung! Vor allem sollten die Mädchen Violine spielen lernen, denn (bitte nicht

zu lachen) diese lasse sich schneller „stimmen" als ein Klavier, sie könne überallhin mitgenommen werden, sei billiger zu erwerben als ein Klavier, verletze auch nicht die „Wohlanständigkeit". Zustimmen kann man dem Verfasser in seinen Anschauungen über die Amerikaner und ihre verhältnismäßig noch geringe Betätigung auf künstlerischem Felde. So läßt er einen den Ausspruch tun: „Die Musik! Die ist gut für die Frauen! Mein Sohn wird sich den Geschäften widmen." Sein Urteil über amerikanische Komponisten trifft im allgemeinen zu, doch ist es nicht so schwer, ernst-strebende Künstler unter ihnen zu finden. Herr Lombard selbst stellt Gounod auf eine Stufe mit Schumann und Schubert, stellt also keine hohen Ansprüche. Merkwürdig ist seine Behauptung: „Unsere Musik wird keinen nationalen Charakter annehmen, solange die Erziehung unserer Kinder von fremden Lehrern usurpiert wird." Recht hat Lombard mit seinen Bemerkungen über die amerikanischen Konservatorien („alle unsere Tonkünstler von Geltung hat Europa ausgebildet"), er irrt sich aber stark, wenn er annimmt, daß durch Gründung von Musikschulen nach europäischem Vorbilde gewaltsam Wandel geschafft werden könnte: „Bei gleichgeartetem Unterricht würden wir den Wettstreit tapfer aufnehmen." Auch die beste Erziehung gibt kein Talent! Lombard verficht energisch den Standpunkt, daß in Amerika gerade soviele Genies zu finden wären, als in dem älteren Europa, daß sie nur infolge mangelnder Gelegenheit zu passender Ausbildung nicht an die Oberfläche gelangten. Er verlangt, daß der „Staat" Konservatorien gründe und in der Hauptsache amerikanische Lehrer anstelle, obgleich er kurz vorher sagt: „Europa liefert uns die besten Lehrer." Ohne weiteren Kommentar möge noch ein Zitat zum Schluß hier Platz finden: „Wir opfern der europäischen Kunst eine Summe, die uns gestatten würde, auf unserer Seite des großen Ozeans die allervollständigsten Einrichtungen in die Wege zu leiten."

Arthur Laser

96. **Egon von Komorzynski: Mozarts Kunst der Instrumentation. Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.**

Das vorliegende, nur 48 Seiten starke Büchlein bildet eine angenehme Bereicherung der Mozart-Literatur. Das Werkchen verdankt seine Entstehung keineswegs bloß der trockenen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Mozarts Werken, sondern in gleich hohem Maße auch der Liebe und der herzlichen Verehrung, die der Verfasser für den deutschen Meister empfindet; und diese sind es auch, die den Verfasser hier und da einmal zum Schwärmer werden lassen. Aber wer würde nicht zu einem solchen, wenn er sich in die Partituren unseres Mozart vertieft? Der Verfasser spricht im ersten Abschnitt seiner Schrift über Mozarts Stellung in der Entwicklung der Orchestertechnik und bemerkt, daß mit der Zeit Bachs und Händels auch die Zeit der Clarini, der Oboe di caccia und der Oboe d'amore vorbei war. In den Partituren Haydns finden wir die ersten Keime zu den drei großen Gruppen der Streicher, Blech- und Holzbläser, und Gluck hat das Orchester in erhöhtem Maße zum Ausdruck dramatischen Lebens benutzt; auf beider Schultern aber steht Mozart, „der von Haydn Gestalt und Orchester der Symphonie, von Gluck die rücksichtslose Durchführung dramatischer Wahrheit übernimmt, beides aber unter dem Einfluß seines eminenten musikalischen Genies und der Erfahrungen auf orchestralem Gebiet, die er namentlich in Mannheim machte, um- und ausgestaltete. Dieses durch Mozart ausgebildete und dadurch neu erschaffene Orchester bleibt die Grundlage der modernen Entwicklung von dramatischer und Instrumentalmusik bis zu Berlioz, Wagner und Liszt; denn das Orchester der Romantiker ist das durch Beethoven weiter ausgebildete Mozartsche Orchester." Der zweite Abschnitt handelt von Mozarts Verhältnis zum Orchester. Der Verfasser führt hier aus, wie vertraut der Meister mit jedem Instrument war, von der Orgel bis herab zur Harmonika, und sagt sehr

treffend: „Von niemand werden wir besser als von Mozart lernen können, wie schwer und wie gut es ist, mit dem Überfluß orchestraler Mittel hauszuhalten." In den folgenden Abschnitten werden dann die Partituren des Meisters einer bald mehr, bald weniger eingehenden Betrachtung unterzogen. Schon die für München geschriebene „Finta giardiniera" bringt die Befreiung des Orchesters vom konventionellen Zwang, und auch die zur reinen Instrumentalmusik gehörigen Werke der siebziger Jahre lassen einen steten Fortschritt in der Behandlung des Orchesters erkennen, der bald, nach dem Aufenthalt des Meisters in Mannheim, zur Meisterschaft führen mußte. Von der „Entführung aus dem Serail" sagt von Komorzynski sehr schön: „Als ein in Jugend und Schönheit strahlendes Werk steht sie da, in Anmut und Wehmut gleich unerreichbar — Mozarts unbefangene, von bräutlichem Glück erfüllte deutsche Jugend-Oper". Seine Ausführungen über die drei letzten Symphonieen Mozarts gehören zu dem Phantasievollsten, was über diese Meisterwerke geschrieben worden ist. Aber wir wollen mit dem Verfasser nicht rechten, daß er das modernen Meistern gegenüber beliebte Verfahren, die Tonsprache in eine Bildersprache umzuwerten, auch unserm Mozart gegenüber in Anwendung bringt, der in seinen Instrumentalwerken doch nur als absoluter Musiker zu uns spricht. Wir wollen uns vielmehr ehrlich freuen, daß wir in diesen drei Symphonieen Werke besitzen, die den Verfasser in eine solche Begeisterung, wie sie aus den Seiten 28 und 29 des Büchleins spricht, zu versetzen vermochten. Dr. von Komorzynski erinnert auch daran, daß Mozart das Orchester Händels in dessen Oratorien so modernisiert habe, daß es auf der Höhe der Gegenwart stand und ohne dabei den Geist des Komponisten zu schädigen. Die Tatsache, daß selbst ein Mozart es für geboten erachtete, die Werke Händels durch Überarbeitung des Orchestersatzes dem Zeitgeschmack näher zu bringen, sollte meines Erachtens für die Verehrer Chrysanders allein schon Grund genug sein, von der Aufführung der Oratorien Händels mit ihrer ursprünglichen Orchesterbesetzung ein für allemal abzusehen. Möge „Mozarts Kunst der Instrumentation" recht viel gelesen werden, ihr Inhalt verdient es. Max Puttmann

MUSIKALIEN

97. Edgar Stillman-Kelley: Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 20. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Dieses Quintett, das in der vorigen Saison von der Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle nicht weniger als dreimal allein in Berlin gespielt worden ist, vereinigt vortreffliche thematische Arbeit mit einer Fülle ansprechender, durchaus selbständiger Gedanken. In der Form durchaus auf klassischem Boden stehend, bringt es in der Rhythmik und Harmonik manches Eigenartige. Dabei hat man nirgends den Eindruck des Gesuchten und Gekünstelten. Während sonst oft das Finale etwas abfällt, bringt dieses womöglich noch eine Steigerung gegen das zündende, ungemein frische voraufgehende Scherzo. Der Satz, in dem der Komponist seiner Fantasie und seinem Sinn für eigenartige Klangwirkungen die schönsten Früchte abgewinnt, ist unstreitig der langsame, während in dem ersten wohl etwas zu sehr der Nachdruck auf die äußere Form, auf die Verarbeitung gelegt ist. Jedenfalls gehört dieses Werk, das ein wirkliches Quintett, nicht etwa ein Klavierkonzert mit Quartett ist, zu den hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Kammermusik der letzten Zeit. Es wird sicherlich seinen Eingang nicht bloß in die Konzertsäle, sondern auch in die Musiksalons kunstsinniger Dilettanten finden. Der Komponist, über den man sich im Amerikaheft der „Musik" unterrichten kann, lebt bekanntlich seit einigen Jahren in Berlin.

zu lachen) diese lasse sich schneller „stimmen“ als ein Klavier, sie könne überallhin mitgenommen werden, sei billiger zu erwerben als ein Klavier, verletze auch nicht die „Wohlanständigkeit“. Zustimmen kann man dem Verfasser in seinen Anschauungen über die Amerikaner und ihre verhältnismäßig noch geringe Betätigung auf künstlerischem Felde. So läßt er einen den Ausspruch tun: „Die Musik! Die ist gut für die Frauen! Mein Sohn wird sich den Geschäften widmen.“ Sein Urteil über amerikanische Komponisten trifft im allgemeinen zu, doch ist es nicht so schwer, ernst-strebende Künstler unter ihnen zu finden. Herr Lombard selbst stellt Gounod auf eine Stufe mit Schumann und Schubert, stellt also keine hohen Ansprüche. Merkwürdig ist seine Behauptung: „Unsere Musik wird keinen nationalen Charakter annehmen, solange die Erziehung unserer Kinder von fremden Lehrern usurpiert wird.“ Recht hat Lombard mit seinen Bemerkungen über die amerikanischen Konservatorien („alle unsere Tonkünstler von Geltung hat Europa ausgebildet“), er irrt sich aber stark, wenn er annimmt, daß durch Gründung von Musikschulen nach europäischem Vorbilde gewaltsam Wandel geschafft werden könnte: „Bei gleichgeartetem Unterricht würden wir den Wettstreit tapfer aufnehmen.“ Auch die beste Erziehung gibt kein Talent! Lombard verficht energisch den Standpunkt, daß in Amerika gerade soviele Genies zu finden wären, als in dem älteren Europa, daß sie nur infolge mangelnder Gelegenheit zu passender Ausbildung nicht an die Oberfläche gelangten. Er verlangt, daß der „Staat“ Konservatorien gründe und in der Hauptsache amerikanische Lehrer anstelle, obgleich er kurz vorher sagt: „Europa liefert uns die besten Lehrer.“ Ohne weiteren Kommentar möge noch ein Zitat zum Schluß hier Platz finden: „Wir opfern der europäischen Kunst eine Summe, die uns gestatten würde, auf unserer Seite des großen Ozeans die allervollständigsten Einrichtungen in die Wege zu leiten.“

Arthur Laser

96. **Egon von Komorzynski: Mozarts Kunst der Instrumentation.** Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.

Das vorliegende, nur 48 Seiten starke Büchlein bildet eine angenehme Bereicherung der Mozart-Literatur. Das Werkchen verdankt seine Entstehung keineswegs bloß der trockenen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Mozarts Werken, sondern in gleich hohem Maße auch der Liebe und der herzlichen Verehrung, die der Verfasser für den deutschen Meister empfindet; und diese sind es auch, die den Verfasser hier und da einmal zum Schwärmer werden lassen. Aber wer würde nicht zu einem solchen, wenn er sich in die Partituren unseres Mozart vertieft? Der Verfasser spricht im ersten Abschnitt seiner Schrift über Mozarts Stellung in der Entwicklung der Orchestertechnik und bemerkt, daß mit der Zeit Bachs und Händels auch die Zeit der Clarini, der Oboe di caccia und der Oboe d'amore vorbei war. In den Partituren Haydns finden wir die ersten Keime zu den drei großen Gruppen der Streicher, Blech- und Holzbläser, und Gluck hat das Orchester in erhöhtem Maße zum Ausdruck dramatischen Lebens benutzt; auf beider Schultern aber steht Mozart, „der von Haydn Gestalt und Orchester der Symphonie, von Gluck die rücksichtslose Durchführung dramatischer Wahrheit übernimmt, beides aber unter dem Einfluß seines eminenten musikalischen Genies und der Erfahrungen auf orchestralem Gebiet, die er namentlich in Mannheim machte, um- und ausgestaltete. Dieses durch Mozart ausgebildete und dadurch neu erschaffene Orchester bleibt die Grundlage der modernen Entwicklung von dramatischer und Instrumentalmusik bis zu Berlioz, Wagner und Liszt; denn das Orchester der Romantiker ist das durch Beethoven weiter ausgebildete Mozartsche Orchester.“ Der zweite Abschnitt handelt von Mozarts Verhältnis zum Orchester. Der Verfasser führt hier aus, wie vertraut der Meister mit jedem Instrument war, von der Orgel bis herab zur Harmonika, und sagt sehr

treffend: „Von niemand werden wir besser als von Mozart lernen können, wie schwer und wie gut es ist, mit dem Überfluß orchestraler Mittel hauszuhalten.“ In den folgenden Abschnitten werden dann die Partituren des Meisters einer bald mehr, bald weniger eingehenden Betrachtung unterzogen. Schon die für München geschriebene „Finta giardiniera“ bringt die Befreiung des Orchesters vom konventionellen Zwang, und auch die zur reinen Instrumentalmusik gehörigen Werke der siebziger Jahre lassen einen steten Fortschritt in der Behandlung des Orchesters erkennen, der bald, nach dem Aufenthalt des Meisters in Mannheim, zur Meisterschaft führen mußte. Von der „Entführung aus dem Serail“ sagt von Komorzynski sehr schön: „Als ein in Jugend und Schönheit strahlendes Werk steht sie da, in Anmut und Wehmut gleich unerreichbar — Mozarts unbefangene, von bräutlichem Glück erfüllte deutsche Jugend-Oper“. Seine Ausführungen über die drei letzten Symphonieen Mozarts gehören zu dem Phantasievollsten, was über diese Meisterwerke geschrieben worden ist. Aber wir wollen mit dem Verfasser nicht rechten, daß er das modernen Meistern gegenüber beliebte Verfahren, die Tonsprache in eine Bildersprache umzuwerten, auch unserm Mozart gegenüber in Anwendung bringt, der in seinen Instrumentalwerken doch nur als absoluter Musiker zu uns spricht. Wir wollen uns vielmehr ehrlich freuen, daß wir in diesen drei Symphonieen Werke besitzen, die den Verfasser in eine solche Begeisterung, wie sie aus den Seiten 28 und 29 des Büchleins spricht, zu versetzen vermochten. Dr. von Komorzynski erinnert auch daran, daß Mozart das Orchester Händels in dessen Oratorien so modernisiert habe, daß es auf der Höhe der Gegenwart stand und ohne dabei den Geist des Komponisten zu schädigen. Die Tatsache, daß selbst ein Mozart es für geboten erachtete, die Werke Händels durch Überarbeitung des Orchestersatzes dem Zeitgeschmack näher zu bringen, sollte meines Erachtens für die Verehrer Chrysanders allein schon Grund genug sein, von der Aufführung der Oratorien Händels mit ihrer ursprünglichen Orchesterbesetzung ein für allemal abzusehen. Möge „Mozarts Kunst der Instrumentation“ recht viel gelesen werden, ihr Inhalt verdient es.

Max Puttmann

MUSIKALIEN

97. **Edgar Stillman-Kelley:** Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 20. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Dieses Quintett, das in der vorigen Saison von der Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle nicht weniger als dreimal allein in Berlin gespielt worden ist, vereinigt vortreffliche thematische Arbeit mit einer Fülle ansprechender, durchaus selbständiger Gedanken. In der Form durchaus auf klassischem Boden stehend, bringt es in der Rhythmik und Harmonik manches Eigenartige. Dabei hat man nirgends den Eindruck des Gesuchten und Gekünstelten. Während sonst oft das Finale etwas abfällt, bringt dieses womöglich noch eine Steigerung gegen das zündende, ungemein frische voraufgehende Scherzo. Der Satz, in dem der Komponist seiner Fantasie und seinem Sinn für eigenartige Klangwirkungen die schönsten Früchte abgewinnt, ist unstreitig der langsame, während in dem ersten wohl etwas zu sehr der Nachdruck auf die äußere Form, auf die Verarbeitung gelegt ist. Jedenfalls gehört dieses Werk, das ein wirkliches Quintett, nicht etwa ein Klavierkonzert mit Quartett ist, zu den hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Kammermusik der letzten Zeit. Es wird sicherlich seinen Eingang nicht bloß in die Konzertsäle, sondern auch in die Musiksalons kunstsinniger Dilettanten finden. Der Komponist, über den man sich im Amerikaheft der „Musik“ unterrichten kann, lebt bekanntlich seit einigen Jahren in Berlin.




98. **Robert Kahn:** Sonate No. 3 für Violine und Klavier. op. 50. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Diese Sonate, die gelegentlich ihrer Aufführung aus dem Manuskript durch Halir und den Komponisten von mir gewürdigt worden ist, erweist sich bei näherer Kenntnisnahme meines Erachtens als die wertvollste Violinsonate, die seit Brahms geschrieben worden ist. Es ist feine, intime, durchaus gesunde Musik in geistvoller Verarbeitung, der Klaviersatz wundervoll. Wilhelm Altmann

99. **Hermann Erler:** Präludien und Gavotte für zwei Pianoforte zu vier Händen. op. 32. — Menuett für zwei Pianoforte zu vier Händen. op. 33. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Als Übungsstücke zur Gewöhnung an das Zusammenspiel sind die Erlerschen Kompositionen nicht übel. Für den Vortrag bieten sie in bezug auf Erfindung nur geringen Reiz. Adolf Göttmann

100. **Adolph P. Boehm:** „Am Scheidewege." 14 Hefte Gesänge für Sopran und Klavier, op. 14; „Im blauen Seidenmantel" und „Schlief die Nacht" für eine Singstimme und Klavier oder Orchester, op. 15; Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 16. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Diese nicht weniger als 26 Lieder und Gesänge zählen zu jenen musikalischen Durchschnittsleistungen, an denen doch gegenwärtig gerade kein Mangel zu verspüren ist. Fast nirgends hat es Boehm versucht, auch nur den geringsten Anlauf zu einer bedeutsameren Auffassung und charaktervolleren musikalischen Illustration der von ihm gewählten Dichtungen zu unternehmen; die wenigen Lieder, die hiervon auszunehmen sind, teilen dafür wiederum die Erfindungsarmut und rhythmische Dürftigkeit der übrigen. Würden nicht hier und da verstreute harmonische Lichtblitze der Gesamtwirkung entgegenkommen, so könnte man in dem Autor einen von jenen komponierenden Dilettanten vermuten, denen ein emsiger Verkehr mit Wolfscher und Regerscher Lyrik dringend ans Herz zu legen ist.

101. **Felix Lederer-Prina:** Sechs Lieder, op. 15; Acht Sonette des Dante für eine Singstimme und Pianoforte, op. 18. Verlag: W. Vobach & Co., Berlin.

Lederer-Prina schreibt anspruchslose, gefällige Musik, die sich ganz gut anhören dürfte, niemals aber den Anspruch auf besondere Wertung erheben kann. Nachbildungen von bekannten melodischen Figuren (wie beispielsweise in op. 15 No. 2, 11. Takt von rückwärts), oder für einzelne Meister typisch gewordener harmonischer Technik (wie etwa in op. 15 No. 3 Schuberts und Wolfs Obermediantentechnik) haben sich nicht eben ungeschickt mit seiner eigenen ziemlich gewandten Schreibweise amalgamiert und Liedchen im Salongenre ergeben, die man einmal gern hört und rasch wieder vergißt.

102. **F. R. Fontein Tuinhout:** „Poème d'amour", Melodie für Bariton oder Mezzosopran und Klavierbegleitung, op. 16; „Trois mélodies" für Gesang und Pianoforte, op. 17; Zwei Lieder für Alt oder Mezzosopran mit Klavierbegleitung, op. 18. Verlag: G. H. van Eck, La Haye.

Selten noch sind bisher Kompositionen in Umlauf gebracht worden, in denen sich ausnahmslos vom ersten bis zum letzten Takte ein so krasser Dilettantismus und zugleich eine derart unzweideutige Talentlosigkeit ihres Verfassers nachweisen ließe wie hier. Von Ausdruck oder gar Erfindung ist natürlich nicht im entferntesten die Rede, da das Ganze bloß aus einer Zusammenstoppelung süßlicher banaler Phrasen besteht. In dieser Hinsicht kann das „Liebeslied", op. 16, sich als besonderes Monstrum anstaunen

lassen, das sogar mit den berüchtigten Leharschen „Schmachtern" kühn in die Schranken treten kann.

103. **August Stradal**: Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Als tüchtiger Bearbeiter hat Stradal schon oft genug seine Aufgaben mit Erfolg gelöst; warum gelüstet es ihn zuguterletzt noch nach Trauben, die doch für ihn zu hoch hängen? Bruno Weigl

104. **Agnes Schiemann**: Acht Lieder. op. 1 und 2. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

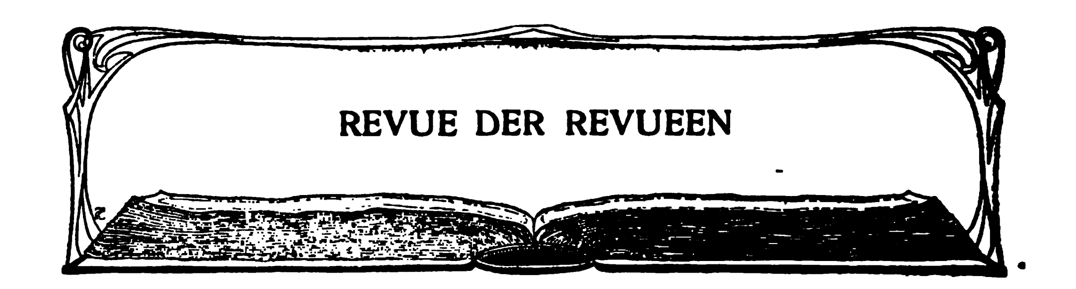
In diesen Liedern spricht sich ein sehr freundliches, poetisches Talent aus, anmutig, stimmungsvoll und auch formell und technisch interessant. Man sieht, daß es der Komponistin Ernst ist mit der Kunst, daß sie nicht etwa bloß den „Lenz" für sich singen läßt, sondern tüchtige Studien gemacht hat, bevor sie an das Gestalten ihrer Empfindungen heranging. Die Sicherheit der Formung fällt geradezu auf, weil durchaus keine Schablone befolgt wird, sondern jedes Lied mehr oder weniger frei aufgebaut wird und dabei immer logisch zusammenhängend bleibt. In der Klavierbegleitung, die einfach gehalten ist, ohne zur leeren Konvention zu werden, sondern diskret am Ausbauen der Stimmung mitwirkt, ist oft ein feiner Sinn für Klangfarbe zu bemerken (namentlich in „Abendwolke"). Die Singstimme ist meistens als Altstimme gedacht und gut behandelt, die Deklamation sehr verständnisvoll. Am besten gelingen ihr vorläufig die Abend-Dämmerungsstimmungen: Abendwolke, Abendgang, Nacht für Nacht. Aber auch das Gondelliedchen Dehmels hat eine charakteristische, rhythmisch elegant beschwingte Wiedergabe gefunden. Für die Stimme im Dunkeln wären allerdings wehvollere Töne notwendig, und in einem Gedicht von Frenssen („Nun spricht die kleine Schwalbe") ließ sich die Komponistin leider zu sehr zu Vogelstimmennachahmungen verleiten. Aber das Sympathische an dieser Erscheinung ist eben die absolute Aufrichtigkeit und Unbefangenheit der Aussprache. Es ist Persönlichkeit darin.

J. Vianna da Motta

105. **G. H. G. von Brucken-Fock**: 2 Preludes en Etude voor piano. op. 20. — Ballade. op. 21. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

op. 20. Ein bravouröser, weitgriffiger, klangvoller Klaviersatz täuscht recht geschickt über die mangelnde Kraft der Erfindung hinweg. Ebenso erzielt der Verfasser durch den Aufbau seiner Steigerungen gute Klangwirkungen. Dies gilt besonders von den beiden Präludien, während die Etüde als solche, unter Ausschaltung höherer Anforderungen an einen wertvolleren Musikgehalt, als Virtuosenstück durchaus beachtenswert erscheint. — Auf entschieden höherer Stufe steht die Ballade, op. 21. Hier mag der poetische Vorwurf, der dem Komponisten vorschwebte, sowohl die Phantasie, wie die Gestaltungskraft wesentlich befruchtet haben. Schon der immerhin einheitlichere Klaviersatz drängt das virtuose hinter das musikalische Element zurück, ohne sich dabei des äußeren Glanzes zu entäußern. Das erste a-moll Andante poco maestoso bringt echte Balladenstimmung, und der ausgesponnene Mittelsatz fesselt durch die rhythmische und harmonische Vielgestaltigkeit und reiche Gliederung immer aufs neue. Die Stretta (Allegro molto 6/8) birgt viel Schwung und Temperament, und der Finalesatz läßt als glanzvoller Abschluß des technisch anspruchsvollen Werkes nichts zu wünschen übrig. Artur Eccarius-Sieber





Aus französischen Musikzeitschriften

LE MONDE MUSICAL (Paris) 1907, No. 1—14. — Eugen Cools veröffentlicht eine lange Analyse seiner preisgekrönten „Symphonie en ut mineur" (Heft 1). — Jean Huré wendet sich in der Artikelserie „Dogmes musicaux" gegen Vorurteile, die gar keine „Dogmen" sind, weil kein einigermaßen kunstverständiger Mensch in ihnen befangen ist, und deren ausführliche Widerlegung daher ganz überflüssig ist. Die Titel der einzelnen Aufsätze sind: „Fusion et confusion des arts" (No. 1) — „Une exécution, c'est si peu de chose..." (No. 4) — „Il faut produire peu (dogme d'esthètes de choix); il faut produire beaucoup (dogme d'esthètes vulgaires)" (No. 5) — „La critique est utile" (No. 6) — „Quand on a le feu sacré" (No. 7) — „Toute œuvre incomprise est belle" (No. 7) — „Spécialisation" (No. 10) — „Il ne faut pas analyser" (No. 11) — „Quelques dogmatiques" (No. 14). Das Beste an den Aufsätzen ist die in dem Artikel in No. 6 ausgesprochene Forderung, man solle seine Meinung über ein neues Kunstwerk, in dem man Mängel zu entdecken glaubt, in aller Freundlichkeit dem Schöpfer des Werkes direkt mitteilen, anstatt sie sogleich in einer öffentlichen Kritik auszusprechen. — Der Aufsatz „Les deux sœurs" von Jean d'Udine (No. 2) handelt von dem Verhältnis der Musik zum Tanz, am Schluß auch von Jaques-Dalcroze's rhythmischer Gymnastik. — Max d'Ollone spricht in dem Aufsatz „La gymnastique et l'art" (No. 3) die Ansicht aus, daß die sportlichen Spiele, die Sonnenbäder usw. früher oder später zu einer solchen Verbindung der Künste führen würden, wie wir sie bei den alten Griechen finden. — A. Guiramand spricht über das Verhältnis der Musik zum Theater („Musique et Théâtre"; No. 4). — M.-D. Calvocoressi bespricht „Les opéras de Moussorgsky" (No. 9). — In dem Aufsatz „Salomé et la presse" werden Urteile von Saint-Saëns, Gabriel Fauré, A. Coquard und G. Carraud zusammengestellt. — Ugo-Ara schildert unter dem Titel „Pèlerinage à Busseto" (No. 10) seine Eindrücke beim Besuch des Verdi-Hauses in Busseto. — A. Mangeot berichtet in dem Aufsatz „Renée Lénars et la nouvelle harpe-luth chromatique" (No. 11) über eine von M. G. Lyon konstruierte Harfen-Laute. — Ein langer Aufsatz „De la musique symbolique et philosophique" (No. 12) von A. Guiramand handelt von dem „drohenden Einbruch des Symbols und des abstrakten Gedankens in die Musik". — Jean Huré empfiehlt in dem in Gesprächsform gehaltenen Aufsatz „Procès de tendance. Et critérium", sich unbefangener dem Eindruck der Musik hinzugeben und nach diesem Eindruck, nicht nach bestimmten Lehrsätzen die Werke zu beurteilen. — J. Combes veröffentlicht den Aufsatz „Étymologie du mot Musique. D'après Fabre d'Olivet, philosophe du 18. siècle". — A. Mangeot erörtert „La question du chant au Conservatoire" (No. 13). — Die Antworten auf eine Rundfrage betreffend die Prüfung von Musiklehrern werden unter dem Titel „Enquête sur l'Éducation de la musique" (No. 1—4) veröffentlicht. In dem Schlußwort („Conclusions") der Redaktion (No. 6) werden die Ergebnisse zusammengefaßt. Die meisten Antworten empfahlen die Einführung der Prüfung.

LE JOURNAL MUSICAL (Paris) 1907, No. 1—12. — Raymond Bouyer bespricht eingehend Robert Schumanns Schriften („Les écrits de Schumann"; No. 1 und 3). — Emil Mazaud's Aufsatz „Le ‚scôp'" (No. 1) handelt von dem Leben der alten Barden in England. — François Aussaresses bespricht ausführlich das Werk „‚Richard Wagner, poète et penseur' von H. Lichtenberger. Un livre à relire". — Über die ersten 18 Jahre Saint-Saëns' handelt der Aufsatz „La jeunesse de Camille Saint-Saëns" von F. V. Lacour-Carlepont (No. 2). — J.-G. Prod'homme fordert in dem Aufsatz „Le conservatoire et son enseignement", daß das Pariser Staats-Konseratorium seinen Schülern eine bessere allgemeine und literarische Bildung beibringe. — François Aussaresses trägt in dem Aufsatz „Histoire et méthode" (No. 3) einige Ansichten über Musikgeschichtschreibung vor. — „La séparation de l'orgue et de l'État" von Émile Vuillermoz bespricht die Wirkung, die die Trennung von Kirche und Staat in Frankreich auf die Lage der Organisten ausübt. — J.-G. Prod'homme übersetzt unter dem Titel „Le Freischutz" (No. 4, 6, 7, 9 und 10) Richard Wagners Bericht über die Pariser Freischütz-Aufführung im Jahre 1841. — Von der Unsicherheit der musikästhetischen Theorieen handelt M.-D. Calvocoressi's Aufsatz „Divergences et incertitude de l'esthétique musicale". — „Art lyrique et dramatique" von Armand de Polignac (No. 5) fordert u. a., daß ein Drama niemals langweilig sei, und nennt als Beispiel eines langweiligen Stückes — Verdi's Aida. — Fernand Brulin bespricht „Lès valses de Chopin". — M.-D. Calvocoressi untersucht in dem Aufsatz „L'orientation nouvelle de l'esthétique musicale" (No. 6) den Einfluß der modernen Psycho-Physiologie auf die Musikästhetik. — Émile Vuillermoz nennt in dem Aufsatz „Les dogmatiques" (No. 7) den künstlerischen Dogmatismus ein in Deutschland endemisches Übel, das von dort nach Frankreich gekommen sei und mehr Verwüstung anrichte als Pest und Cholera. — René Kerdik berichtet über „Le mouvement musical dans les universités populaires" (No. 8). — Raymond Bouyer veröffentlicht einen langen Aufsatz über „Récentes impressions sur César Franck" (No. 9). — René Kerdyk untersucht „L'hypothèse d'une rédemption dans „Salomé" (No. 10). — Unter dem Titel „Bons mensonges" (No. 11) erzählt Jean Délice eine Anekdote aus dem Leben Lulli's. — J. Louis beginnt eine längere Abhandlung über „Lulli et son temps" (No. 12 ff.). — L. Moulin bespricht Mozarts Jugendwerk „Bastien et Bastienne" (No. 12).

LE MÉNESTREL (Paris) 1907, No. 1—52. — Arthur Pougin veröffentlicht einen Überblick über die Ereignisse im Pariser Musikleben im Jahre 1906 („Bilan musical de 1906"; No. 2). — Paul d'Estrée setzt seine Artikel-Serie „L'âme du comédien" fort (No. 2, 3, 11—15, 19, 21, 26, 30, 31, 33, 35, 37, 42, 43, 46 und 47), die hauptsächlich Erzählungen aus dem Leben von Musikern und Schauspielern enthält. — Arthur Pougin veröffentlicht unter dem Titel „Un musicien voleur, faussaire et bigame" (No. 3, 5—10) eine ausführliche Biographie des Harfenisten Robert Charles Nicolas Bochsa (1789—1856). — Julien Tiersot's Aufsatz „Musique de famille: Les Bach" (No. 3) handelt von den Söhnen Johann Sebastian Bachs. — Am Schlusse der langen sagengeschichtlichen Abhandlung „Ariane. Histoires d'amour aux temps préhomériques" sagt Amedée Boutarel auch ein „Dernier mot sur l'Ariane de Massenet" (No. 9). — Eine Geschichte der komischen Oper im 18. Jahrhundert enthält die lange, reich illustrierte Abhandlung „Monsigny et son temps" von Arthur Pougin (No. 12—50). — Gelegentlich der Aufführung des Werkes „Paris et Hélène" von Gluck im Pariser Conservatoire wird dieses Werk von Julien Tiersot besprochen (No. 14). — Camille Saint-Saëns bespricht in dem Aufsatz „Les concertos de Beethoven à la bibliothèque royale de Berlin" (No. 17) die in Berlin

liegenden Manuskripte dieser Werke und weist nach, daß die meisten Ausgaben einige Fehler enthalten. — Julien Tiersot berichtet in dem Aufsatz „Le scherzo de la symphonie avec chœur" (No. 22) über die den Vortrag der Neunten Symphonie betreffenden Feststellungen des englischen Komponisten Charles Villiers Stanford und veröffentlicht die Übersetzung eines am 18. März 1827 an Moscheles gerichteten Briefes Beethovens, in dem der Meister selber die Metronomzahlen angibt. — In der nächsten Nummer sagt Julien Tiersot in dem Bericht über die zum Besten des Beethoven-Denkmals veranstaltete Aufführung der Neunten unter der Leitung Saint-Saëns', daß diese Aufführung genau den in dem vorigen Aufsatz mitgeteilten Vorschriften Beethovens entsprochen und dadurch an Schönheit sehr gewonnen habe. — In dem Bericht über die Einweihung eines Gounod-Denkmals in Saint-Cloud („Inauguration du monument de Gounod à St.-Cloud"; No. 23) wird die bei dieser Feier gehaltene Rede Camille Saint-Saëns' abgedruckt. — Julien Tiersot berichtet unter der Überschrift „Bach en Sorbonne" (No. 25) über die Promotion André Pirro's, dessen am 14. Juni 1907 abgehaltene Doktordisputation an der Pariser Universität die Themen „Descartes et la musique" und „L'esthétique de Jean-Sébastien Bach" betraf. — Dr. Glover veröffentlicht einen Aufsatz über „Les moyens de la culture physique de la voix au conservatoire de musique et de déclamation de Paris" (No. 26). — Arthur Pougin berichtet über „Les concours du conservatoire" (No. 27—29). — Raymond Bouyer weist in dem Aufsatz „Une inscription pour le monument de Beethoven" (No. 29) darauf hin, daß Victor Hugo Beethoven „die Seele Deutschlands" („l'âme allemande"), Saint-Saëns ihn aber „die Seele der Menschheit" („l'âme humaine") genannt habe, und schlägt daher vor, auf den Sockel des Pariser Beethoven-Denkmals die Sätze Saint-Saëns', in denen er dieses Wort ausspricht, setzen zu lassen. — Georges de Saint-Foix weist in dem Aufsatz „Une fausse symphonie de Mozart" nach, daß die Mozart zugeschriebene G-Dur-Symphonie (Köchel 444) von Michael Haydn komponiert worden ist. — Raymond Bouyer veröffentlicht unter dem Gesamttitel „Petites notes sans portée": „Impressions et souvenirs sur la décadence ou l'évolution du chant" (No. 31), „Alfred de Vigny mélomane" (No. 34), „Pourquoi Werther serait le chef-d'œuvre de Massenet?" (No. 36), „L'évolution de nos musiques militaires et la loi de deux ans" (No. 38), „Encore un document sur la ‚physionomie' de la musique" (No. 41), „Suite et fin des réflexions sur la ‚physionomie' de la musique" (No. 42), „La musique au salon d'automne" (No. 44). — Amédée Boutarel widmet Joseph Joachim einen Nachruf („Joseph Joachim"; No. 34). — Julien Tiersot bespricht in einer langen Abhandlung „Idomenée, opéra de jeunesse" von Mozart (No. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42). — Die jetzt erscheinende französische Übersetzung der Schriften Richard Wagners veranlaßt Camille Saint-Saëns, einen kleinen Aufsatz über die Unklarheit in den Schriften Wagners zu veröffentlichen („La clarté"; No. 40). — Leopold Dauphin beginnt eine Serie von Erinnerungen unter dem Titel „Regards en arrière"; der erste Aufsatz ist „Ferdinand Poise" gewidmet (No. 58). — „Un legs musical au musée du Louvre" von Amédée Boutarel (No. 51) bespricht die dem Louvre vermachte Marmontel'sche Sammlung von Gemälden, aus der wir in No. 8 einige Bildnisse veröffentlicht haben. — Julien Tiersot beginnt eine lange Abhandlung über „60 ans de la vie de Gluck (1714—1774)", deren erstes Kapitel „Origine et nom de Gluck" behandelt (No. 52). — Amedée Boutarel bespricht ausführlich Louis Schneiders Werk „Massenet, l'homme et le musicien".

Magnus Schwantje

(Der Bericht über andere französische Zeitschriften wird in einem der nächsten Hefte erscheinen.)

KRITIK

OPER

UGSBURG: „Gäste kamen, Und Gäste gingen." In der Eröffnungsvorstellung, Ende ptember, mit „Carmen", fanden sich gleich rei ein: Lili Herking (Nürnberg) in der Titelle und Jean Buysson (München) als Don sé. Aus der Reihe der sonstigen Gastspiele ien die künstlerisch hochstehenden Leistungen n Rudolf Moest (Hannover) als Wotan der Valküre", als Figaro (Mozart) und als Kaspar „Freischütz" erwähnt. Ferner das Doppelstspiel von Dr. Raoul Walter und Alfred auberger (München) als Mathias und Johannes „Evangelimann". Bertha Morena (München) s großzügigem Fidelio stand ein ganz bedenkcher Florestan zur Seite, und doch hätten wir Ernst Brandenberger einen ausgezeichneten ertreter der Partie am Ort. Bei den Gastielen Pennarinis als Tannhäuser und Tristan, m in ersterer Oper Weil (Stuttgart) als Wolfm und im Tristan Frau Senger-Bettaque tuttgart) als Isolde glänzend assistierten, begab ch das Merkwürdige, daß die „oberen Zehnusend", die Logenabonnenten, des ewigen aufhobenen Abonnements und der erhöhten Gastielpreise überdrüssig, einfach streikten, und s Haus in den noblen Regionen deshalb ziemh entvölkert sich präsentierte. Mit den Namen n Mizzi Freihardt und Rudolf Seibold lünchen), die in der „Fledermaus" und anderem illierten, sei das unvollständige Register der astspiele abgeschlossen. Dank des teilweise hr vortrefflichen einheimischen Künstlerrsonals konnte im übrigen das Repertoire behrter Bühnenwerke glatt durchgeführt werden. ls einzige Novität kam kurz vor Weihnachten 'Alberts wirksames Musikdrama „Tiefland" raus und behauptete in den vier bisherigen ufführungen ungeschwächte Anziehungskraft, e dem Werk bei der ausgezeichneten Betzung besonders der Partie der Martha urch Elisabeth Fabry und des Pedro durch rnst Brandenberger unter der temperamentllen Leitung von Rudolf Groß wohl noch nge erhalten bleibt. Kapellmeister Groß entickelt überhaupt eine staunenswerte künstrische Arbeitsfreudigkeit; leider verlieren wir n mit nächster Saison an das Stadttheater in raz. Erfreulich zunehmende Routine erwirbt ch der begabte zweite Kapellmeister, Karl annstaedt. Otto Hollenberg

ARMEN: Die erste Hälfte der Opernspielzeit hat sich, wenn man von den Neueinstuierungen: „Maskenball" (Verdi), „Hans Heing", „Samson und Dalila" absieht, in dem übchen Geleise bewegt mit im allgemeinen gutem ünstlerischen Ergebnis. Durch plötzlich notendig gewordenes Ausscheiden des Heldenariton und nicht ganz zureichende Besetzung es Tenorfaches wurden zahlreiche Gastspiele ötig, die zum Teil angenehmste Anregung rachten. Hervorzuheben ist Wilhelm Grüning ls Siegfried, Erl als Mime, Urlus (Leipzig) ls Walter Stolzing in der Neujahrsaufführung er „Meistersinger", Alvarez (Paris) als Prophet, rida Felser (Köln) als Carmen. Von den inheimischen Kräften sind die jugendlich-draatische Elsa Merenyi, die Altistin Mary Melan, ie hochdramatische Mario Gärtner, der lyrische Tenor Paul Hochheim und der Bassist Theodor Lattermann als zuverlässige Stützen des Repertoires zu nennen, auch der Heldentenor Hans Brunow hatte als Troubadour, Florestan und Prophet bemerkenswerten Erfolg. Die Kapellmeister Lederer, Willcken und Kun und der Oberregisseur Rittersberg, von denen die Bühne den erstgenannten leider an Bremen verliert, haben sich dauernd als ernststrebende Künstler bewährt. Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Komische Oper. Gustave Charpentier's Musikroman „Louise" war, wie erinnerlich, im Jahre der Weltausstellung die great attraction der Opéra Comique zu Paris. Es schien fast, als ob das musikalische Drama einen neuen Aufschwung treiben wollte: die moderne soziale Oper. Ein junger Dichterkomponist hatte keck zugegriffen, aber zugleich eine glückliche Idee durch die Art der Ausführung entwertet. Das lag weniger an einem Mangel an Begabung — obwohl Charpentier für Originalität der Erfindung noch immer den Beweis schuldig geblieben ist — als an mangelndem Können, das die in temperamentvollen Stunden niedergeschriebene Partitur trotz eines gewissen Raffinements an allen Ecken und Enden unzulänglich erscheinen läßt. Herrn Direktor Gregor, dessen Institut, ohne eine bloße Nachahmung zu sein, doch immerhin den französischen Anregungen seine Existenz verdankt, lag es nahe, sich des Zugstücks seines Kollegen Carré zu bemächtigen, um so mehr, als dessen Spezialität, die Inszenierungskunst, darin Triumphe gefeiert hatte. Ich fürchte aber, Gregor hat sich diesmal verrechnet. Die Reize des Werkes sind stark verblaßt, seitdem, was vor acht Jahren ein Ereignis war, das stimmungsvolle Milieu und malerische Dekorationen, auch in der Oper heimischer geworden sind; und die Aufführung der „Louise" am Hoftheater hatte schon 1903 gezeigt, wie wenig sich ein so echtpariserisches Produkt auf deutschen Boden verpflanzen läßt. Zudem blieb in der Mise en scène diesmal mancherlei zu wünschen. Die Dekorationen des Montmartre mit dem Blick auf Paris entsprachen keineswegs den gehegten Erwartungen, und die Ensembles des Schneiderateliers und des Künstlerfestes — des Clous der Pariser Inszenierung — waren viel zu absichtlich und unruhig, um die geplante realistische Wirkung zu üben. Die Stärke der von Kapellmeister Tango geleiteten Aufführung lag in den Familienszenen des ersten und letzten Akts, die mehr als früher ihren menschlich ergreifenden Gehalt empfinden ließen. Und das war vor allem Desider Zador zu danken, der den Vater schauspielerisch überzeugend gab und mit wohltuender Zurückhaltung der elementaren Kraft seines Organs sang. Die Louise fand in einer neuen Sängerin, Henny Linkenbach, eine charakteristische und dabei sympathische Vertreterin. Man glaubte ihr das Pariser Mädel, und der etwas flache, nicht immer vornehme Klang ihres Soprans störte hier kaum. Auch die Mutter, Marie Krügers, und der Julien des Herrn Nadolovitch konnten befriedigen. Trotzdem sich also nicht leugnen läßt, daß wichtige Momente zu eindringlicher Wirkung kamen, spannten die schwächeren Partieen und die Ausdehnung des Ganzen das Interesse in

liegenden Manuskripte dieser Werke und weist nach, daß die meisten Ausgaben einige Fehler enthalten. — Julien Tiersot berichtet in dem Aufsatz „Le scherzo de la symphonie avec chœur“ (No. 22) über die den Vortrag der Neunten Symphonie betreffenden Feststellungen des englischen Komponisten Charles Villiers Stanford und veröffentlicht die Übersetzung eines am 18. März 1827 an Moscheles gerichteten Briefes Beethovens, in dem der Meister selber die Metronomzahlen angibt. — In der nächsten Nummer sagt Julien Tiersot in dem Bericht über die zum Besten des Beethoven-Denkmals veranstaltete Aufführung der Neunten unter der Leitung Saint-Saëns', daß diese Aufführung genau den in dem vorigen Aufsatz mitgeteilten Vorschriften Beethovens entsprochen und dadurch an Schönheit sehr gewonnen habe. — In dem Bericht über die Einweihung eines Gounod-Denkmals in Saint-Cloud („Inauguration du monument de Gounod à St.-Cloud“; No. 23) wird die bei dieser Feier gehaltene Rede Camille Saint-Saëns' abgedruckt. — Julien Tiersot berichtet unter der Überschrift „Bach en Sorbonne“ (No. 25) über die Promotion André Pirro's, dessen am 14. Juni 1907 abgehaltene Doktordisputation an der Pariser Universität die Themen „Descartes et la musique“ und „L'esthétique de Jean-Sébastien Bach“ betraf. — Dr. Glover veröffentlicht einen Aufsatz über „Les moyens de la culture physique de la voix au conservatoire de musique et de déclamation de Paris“ (No. 26). — Arthur Pougin berichtet über „Les concours du conservatoire“ (No. 27—29). — Raymond Bouyer weist in dem Aufsatz „Une inscription pour le monument de Beethoven“ (No. 29) darauf hin, daß Victor Hugo Beethoven „die Seele Deutschlands“ („l'âme allemande“), Saint-Saëns ihn aber „die Seele der Menschheit“ („l'âme humaine“) genannt habe, und schlägt daher vor, auf den Sockel des Pariser Beethoven-Denkmals die Sätze Saint-Saëns', in denen er dieses Wort ausspricht, setzen zu lassen. — Georges de Saint-Foix weist in dem Aufsatz „Une fausse symphonie de Mozart“ nach, daß die Mozart zugeschriebene G-Dur-Symphonie (Köchel 444) von Michael Haydn komponiert worden ist. — Raymond Bouyer veröffentlicht unter dem Gesamttitel „Petites notes sans portée“: „Impressions et souvenirs sur la décadence ou l'évolution du chant“ (No. 31), „Alfred de Vigny mélomane“ (No. 34), „Pourquoi Werther serait le chef-d'œuvre de Massenet?“ (No. 36), „L'évolution de nos musiques militaires et la loi de deux ans“ (No. 38), „Encore un document sur la ‚physionomie' de la musique“ (No. 41), „Suite et fin des réflexions sur la ‚physionomie' de la musique“ (No. 42), „La musique au salon d'automne“ (No. 44). — Amédée Boutarel widmet Joseph Joachim einen Nachruf („Joseph Joachim“; No. 34). — Julien Tiersot bespricht in einer langen Abhandlung „Idomenée, opéra de jeunesse“ von Mozart (No. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42). — Die jetzt erscheinende französische Übersetzung der Schriften Richard Wagners veranlaßt Camille Saint-Saëns, einen kleinen Aufsatz über die Unklarheit in den Schriften Wagners zu veröffentlichen („La clarté“; No. 40). — Leopold Dauphin beginnt eine Serie von Erinnerungen unter dem Titel „Regards en arrière“; der erste Aufsatz ist „Ferdinand Poise“ gewidmet (No. 58). — „Un legs musical au musée du Louvre“ von Amédée Boutarel (No. 51) bespricht die dem Louvre vermachte Marmontel'sche Sammlung von Gemälden, aus der wir in No. 8 einige Bildnisse veröffentlicht haben. — Julien Tiersot beginnt eine lange Abhandlung über „60 ans de la vie de Gluck (1714—1774)“, deren erstes Kapitel „Origine et nom de Gluck“ behandelt (No. 52). — Amedée Boutarel bespricht ausführlich Louis Schneiders Werk „Massenet, l'homme et le musicien“.

Magnus Schwantje

(Der Bericht über andere französische Zeitschriften wird in einem der nächsten Hefte erscheinen.)

KRITIK

OPER

AUGSBURG: „Gäste kamen, Und Gäste gingen.“ In der Eröffnungsvorstellung, Ende September, mit „Carmen“, fanden sich gleich zwei ein: Lili Herking (Nürnberg) in der Titelrolle und Jean Buysson (München) als Don José. Aus der Reihe der sonstigen Gastspiele seien die künstlerisch hochstehenden Leistungen von Rudolf Moest (Hannover) als Wotan der „Walküre“, als Figaro (Mozart) und als Kaspar im „Freischütz“ erwähnt. Ferner das Doppelgastspiel von Dr. Raoul Walter und Alfred Bauberger (München) als Mathias und Johannes im „Evangelimann“. Bertha Morena (München) als großzügigem Fidelio stand ein ganz bedenklicher Florestan zur Seite, und doch hätten wir in Ernst Brandenberger einen ausgezeichneten Vertreter der Partie am Ort. Bei den Gastspielen Pennarinis als Tannhäuser und Tristan, dem in ersterer Oper Weil (Stuttgart) als Wolfram und im Tristan Frau Senger-Bettaque (Stuttgart) als Isolde glänzend assistierten, begab sich das Merkwürdige, daß die „oberen Zehntausend“, die Logenabonnenten, des ewigen aufgehobenen Abonnements und der erhöhten Gastspielpreise überdrüssig, einfach streikten, und das Haus in den noblen Regionen deshalb ziemlich entvölkert sich präsentierte. Mit den Namen von Mizzi Freihardt und Rudolf Seibold (München), die in der „Fledermaus“ und anderem brillierten, sei das unvollständige Register der Gastspiele abgeschlossen. Dank des teilweise sehr vortrefflichen einheimischen Künstlerpersonals konnte im übrigen das Repertoire bewährter Bühnenwerke glatt durchgeführt werden. Als einzige Novität kam kurz vor Weihnachten d'Alberts wirksames Musikdrama „Tiefland“ heraus und behauptete in den vier bisherigen Aufführungen ungeschwächte Anziehungskraft, die dem Werk bei der ausgezeichneten Besetzung besonders der Partie der Martha durch Elisabeth Fabry und des Pedro durch Ernst Brandenberger unter der temperamentvollen Leitung von Rudolf Groß wohl noch lange erhalten bleibt. Kapellmeister Groß entwickelt überhaupt eine staunenswerte künstlerische Arbeitsfreudigkeit; leider verlieren wir ihn mit nächster Saison an das Stadttheater in Graz. Erfreulich zunehmende Routine erwirbt sich der begabte zweite Kapellmeister, Karl Mannstaedt.
Otto Hollenberg

BARMEN: Die erste Hälfte der Opernspielzeit hat sich, wenn man von den Neueinstudierungen: „Maskenball“ (Verdi), „Hans Heiling“, „Samson und Dalila“ absieht, in dem üblichen Geleise bewegt mit im allgemeinen gutem künstlerischen Ergebnis. Durch plötzlich notwendig gewordenes Ausscheiden des Heldenbariton und nicht ganz zureichende Besetzung des Tenorfaches wurden zahlreiche Gastspiele nötig, die zum Teil angenehmste Anregung brachten. Hervorzuheben ist Wilhelm Grüning als Siegfried, Erl als Mime, Urlus (Leipzig) als Walter Stolzing in der Neujahrsaufführung der „Meistersinger“, Alvarez (Paris) als Prophet, Frida Felser (Köln) als Carmen. Von den einheimischen Kräften si die jugendlich-dramatische Elsa Merenyi. ,Altistin Mary Melan, die hochdramatische Ma Gärtner, der lyrische Tenor Paul Hochheim und der Bassist Theodor Lattermann als zuverlässige Stützen des Repertoires zu nennen, auch der Heldentenor Hans Brunow hatte als Troubadour, Florestan und Prophet bemerkenswerten Erfolg. Die Kapellmeister Lederer, Willcken und Kun und der Oberregisseur Rittersberg, von denen die Bühne den erstgenannten leider an Bremen verliert, haben sich dauernd als ernststrebende Künstler bewährt.
Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Komische Oper. Gustave Charpentier's Musikroman „Louise“ war, wie erinnerlich, im Jahre der Weltausstellung die great attraction der Opéra Comique zu Paris. Es schien fast, als ob das musikalische Drama einen neuen Aufschwung treiben wollte: die moderne soziale Oper. Ein junger Dichterkomponist hatte keck zugegriffen, aber zugleich eine glückliche Idee durch die Art der Ausführung entwertet. Das lag weniger an einem Mangel an Begabung — obwohl Charpentier für Originalität der Erfindung noch immer den Beweis schuldig geblieben ist — als an mangelndem Können, das die in temperamentvollen Stunden niedergeschriebene Partitur trotz eines gewissen Raffinements an allen Ecken und Enden unzulänglich erscheinen läßt. Herrn Direktor Gregor, dessen Institut, ohne eine bloße Nachahmung zu sein, doch immerhin den französischen Anregungen seine Existenz verdankt, lag es nahe, sich des Zugstücks seines Kollegen Carré zu bemächtigen, um so mehr, als dessen Spezialität, die Inszenierungskunst, darin Triumphe gefeiert hatte. Ich fürchte aber, Gregor hat sich diesmal verrechnet. Die Reize des Werkes sind stark verblaßt, seitdem, was vor acht Jahren ein Ereignis war, das stimmungsvolle Milieu und malerische Dekorationen, auch in der Oper heimischer geworden sind; und die Aufführung der „Louise“ am Hoftheater hatte schon 1903 gezeigt, wie wenig sich ein so echtpariserisches Produkt auf deutschen Boden verpflanzen läßt. Zudem blieb in der Mise en scène diesmal mancherlei zu wünschen. Die Dekorationen des Montmartre mit dem Blick auf Paris entsprachen keineswegs den gehegten Erwartungen, und die Ensembles des Schneiderateliers und des Künstlerfestes — des Clous der Pariser Inszenierung — waren viel zu absichtlich und unruhig, um die geplante realistische Wirkung zu üben. Die Stärke der von Kapellmeister Tango geleiteten Aufführung lag in den Familienszenen des ersten und letzten Akts, die mehr als früher ihren menschlich ergreifenden Gehalt empfinden ließen. Und das war vor allem Desider Zador zu danken, der den Vater schauspielerisch überzeugend gab und mit wohltuender Zurückhaltung der elementaren Kraft seines Organs sang. Die Louise fand in einer neuen Sängerin, Henny Linkenbach, eine charakteristische und dabei sympathische Vertreterin. Man glaubte ihr das Pariser Mädel, und der etwas flache, nicht immer vornehme Klang ihres Soprans störte hier kaum. Auch die Mutter, Marie Krügers, und der Julien des Herrn Nadolovitch konnten befriedigen. Trotzdem sich also nicht leugnen läßt, daß wichtige Momente zu eindringlicher Wirkung kamen, spannten die schwächeren Partieen und die Ausdehnung des Ganzen das Interesse in

einem Grade ab, über den die lärmende Aufnahme der Premiere seitens einer freundlich gesinnten Zuhörerschaft den tiefer Blickenden nicht zu täuschen vermochte.

Dr. Leopold Schmidt

Das Lortzing-Theater hat zur großen Freude eines genügsamen Stammpublikums Mozarts „Don Juan“ seinem Spielplan einverleibt. Auf die Inszenierung war viel verwendet worden, auch konnte man keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß Kapellmeister Posa aufs sorgsamste die Aufführung vorbereitet hatte. Hätten alle Kräfte so Treffliches geleistet wie Emmi Schwabe (Donna Anna) und Susanne Pickelmann (Donna Elvira), fürwahr, es wäre dann eine prächtige Aufführung gewesen. Merkwürdigerweise hatte die Direktion für die Titelrolle auf Dr. Rudolf Pröll verzichtet und den vom Vorjahre her ihr nahestehenden Theo Görger herbeigeholt, der, vielleicht infolge Indisposition, als Sänger nicht genügte. Durch munteres Spiel tat sich Paul Veron (Leporello) mehr denn durch Stimmmittel hervor. Auf jeden Fall ist es erfreulich, daß man nun für billiges Geld hier außer der „Entführung“ und der „Zauberflöte“, die im Lortzing-Theater oft gegeben werden, auch den „Don Juan“ hören kann.

Wilhelm Altmann

BOSTON: Endlich soll Boston eine tüchtige Oper erhalten. Durch die Freigebigkeit eines reichen Kaufmanns in Boston, Eben D. Jordan, und des wohlbekannten Mäcens Jack Gardner, sowie durch den Einfluß des New England Conservatory ist es möglich geworden, daß in Boston in den nächsten zwei Jahren eine Oper ins Leben treten kann. Man beabsichtigt ein großes Opernhaus zu bauen, das nach ungefähr 1½ Jahren fertig sein soll. Die San Carlo Opera Co. wird den Kern der neuen Truppe bilden. Henry Russel, ein Sohn des berühmten englischen Sängers, wird der Manager des Unternehmens sein. Die neue Oper wird mit dem Konservatorium eng verbunden sein, gleichwie die französischen Opernhäuser mit dem Pariser Konservatorium in Verbindung stehen. Wöchentlich sollen vier Vorstellungen stattfinden; die Preise sollen mäßig sein.

Louis C. Elson

BREMEN: Mit einer glücklichen, vor allem dem hingebenden Eifer und der Energie des Kapellmeisters Egon Pollak zu verdankenden Aufführung von d'Alberts dramatisch doch mehr als musikalisch wertvollem „Tiefland“ versuchte unsere Oper, vorübergehend die wirklich tiefe Verstimmung zu neutralisieren, die sie durch eine übermäßig starke Ausnutzung des geist- und witzlosen „Walzertraum“ und des raffiniert gewürzten, aber doch schon abgestandenen Ragouts von „Hoffmanns Erzählungen“ in den Kreisen geschaffen hat, die das indirekt subventionierte Stadttheater noch immer nicht lediglich als Geschäftsinstitut betrachtet wissen wollen. Die „Meistersinger“, die zu Neujahr endlich ganz im alten Gewande herauskamen, bedürfen dringend einer gründlichen Regie-Auffrischung im Orchester und im Chor, besonders in den beiden ersten Finali. Auch eine annehmbare „Aida“-Aufführung mit Auguste Gerstorfer und Cilla Tolli (diese ist unsere bedeutendste dramatische Sängerin) kann doch darüber nicht hinwegtäuschen, daß das Gesamtniveau des Repertoires ein wenig erfreuliches ist.

Dr. Gerh. Hellmers

DANZIG: Unsere Oper läßt unter der Direktion Grützner ihre ganze Vergangenheit bestens hinter sich. Marie Hoesl exzelliert als Primadonna; ihre Stimme ist nervig, glänzend und warm, ihr Vortrag intim, durchgeistigt, anziehend (Fidelio, Elisabeth, Ortrud, Salome). Der erste Tenor Ludwig Maurick besitzt eine kräftige, angenehme, wohlgeschulte Stimme und macht keinerlei Gebrauch vom Privilegium der Tenöre. Oscar Foerster gab einen musterhaft charakteristischen Rocco mit voller, weicher Stimme. Paul Walther-Schaeffer (Adelhof, Wildschütz) ist geistig und stimmlich hervorragend, Elisabeth Droste mit frischer Stimme eine treffliche Koloratursängerin. Michael Runkel war gut als Wilhelm und als Herzog in „Rigoletto“. Margarete Kluge als Nancy, Fides, Herodias hervorragend, obwohl erst im zweiten Bühnenjahr. Selmar Meyrowitz stellt als erster Kapellmeister alle Vorgänger an Genialität, Energie und Routine weit in den Schatten. Rudolf Krasselt als zweiter gab hervorragende Proben in Direktion auch großer Opern. Francesco d'Andrade war als Don Juan nicht disponiert, als Rigoletto ganz der Alte in seiner Größe, mit dem alten Unsinn italienischen Gesanges in deutscher Umgebung. Davon bekommt man nachgerade doch genug. „Salome“ von Strauß wurde mit allen Teufeleien musterhaft gegeben.

Carl Fuchs

DRESDEN: Während aus dem Königlichen Opernhaus nichts Neues zu melden ist, hat die so oft totgesagte Operette einige andere Erfolge zu verzeichnen. Im Residenztheater erzielte „Ein Walzertraum“ von Oskar Straus einen sehr großen Erfolg, der durch die reizvolle Musik durchaus als berechtigt gelten darf. Die Neueinstudierung von Rudolf Dellingers „Jadwiga“ erbrachte den Beweis, daß diese Operette eines der allerbesten Erzeugnisse dieser Kunstform im letzten Jahrzehnt ist und durch die musikalische Feinheit ihrer Partitur hohen Kunstwert besitzt. — Auch das Zentraltheater hat mit einer Operettensaison begonnen und sich dafür Kräfte wie die Damen Gerda Walde, Helene Merviola und die Herren Oskar Aigner, Edmund Loewe, Theo Siegmund gesichert. Nachdem der Einakter „Der kleine Chevalier“ von Heinrich Berté einen sehr freundlichen Erfolg erzielt hatte, erlebte Leo Falls „Dollarprinzessin“ unter Leitung des Komponisten ihre Erstaufführung unter durchschlagender Wirkung. Die musikalische Leitung der Aufführungen liegt in den Händen von Georg Pittrich, der sich als fein empfindender, sicherer und temperamentvoller Dirigent bestens bewährt.

F. A. Geißler

GRAZ: Am Weihnachtstage bescherte Wilhelm Kienzl den Grazer Kindern ein hübsches Märchenbilderbuch, das den Titel führt: „Aus Knecht Ruprechts Werkstatt“, dessen Verse von Hildegard Voigt gedichtet, und dessen Bilder vom Komponisten in den feinsten tönenden Farben ausgeführt sind. Auch in diesem einaktigen melodramatischen Spiel, das ein polyphon durchgeführter Choral

eröffnet, klingt der gemütliche Grundton des Kienzlschen Schaffens an, so daß es, vielleicht auch darum, vielen Anklang gefunden hat.

Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Mit besonderer Genugtuung darf die Kritik zwei Aufführungen von Glucks „Orpheus" mit Marie Götze vom Berliner Opernhaus in der Titelrolle verzeichnen. Überaus glücklich fand sich Sofie Wolf in den Stil der Eurydike-Partie, so daß ein völlig ungetrübter Genuß die Besucher lohnte, zumal auch unser ausgezeichneter Kapellmeister Eduard Mörike seine seltene Direktionsbegabung in den Dienst Glucks stellte. Außer „Siegfried" und „Lohengrin" wurde sonst nichts Nennenswertes aufgeführt.

Martin Frey

HAMBURG: Unser Stadttheater ist seiner Gepflogenheit, Siegfried Wagners neue Opern in der Uraufführung herauszubringen, auch diesmal treu geblieben. Nach „Kobold" und „Bruder Lustig" wurde Wagners neueste Schöpfung „Das Sternengebot" hier aus der Taufe gehoben. Man ist allmählich über diese sich schnell folgenden Uraufführungen ruhiger geworden. Man sieht in ihnen kein Ereignis mehr, und die Begleiterscheinungen, unter denen „Sternengebot" bei uns ins Leben gerufen wurde, unterschieden sich nur wenig von denjenigen sonstiger Premierenabende. Höchstens, daß man im Zuschauerraum einige Bayreuther Gesichter, treue Freunde des Hauses Wahnfried, ein paar unentwegte Anhänger Siegfrieds bemerkte. Am Premierenabend hatte das Werk den hier ortsüblichen, sehr lauten, äußeren Erfolg, wenigstens nach dem zweiten Akte und am Schluß. Aber diejenigen, die an der Dauerhaftigkeit dieses Erfolges von vornherein zweifelten, haben recht behalten. Ich habe außer der Premiere noch die dritte Aufführung zum Teil gehört, die nur schwach besucht war. Wie bei allen früheren Opern Siegfried Wagners trägt daran in erster Linie das unklare und verworrene Textbuch die Hauptschuld. Wagner betreibt es als eine Art Sport, in einer gewissen, nicht vollkommen unliterarischen Weise, in alten Sagenkreisen nach Stoffen zu forschen, die ihm für die Bühne brauchbar erscheinen. Er hat eine unleugbare Geschicklichkeit darin, zwischen diesen Stoffen durch die Brücken hübscher Gedankenassoziationen Verbindungen herzustellen, und er versucht es, in diese Stoffe alle möglichen Dinge, die in der Wesensart jener Zeit begründet waren, hineinzutragen. Diesmal gilt sein Kampf dem Aberglauben, der sich darin kundgibt, daß Menschen sich in einer fatalistischen Abhängigkeit von irgendwelchen Zeichen der Natur ohnmächtig dünken, gegen ein feindliches Fatum den Kampf aufzunehmen. Das wäre an sich eine ganz gesunde Tendenz, aus der ein lebensfähiges Drama sehr wohl emporblühen könnte. Aber leider ist es Wagner nicht gelungen, diese Tendenz klar zu verfolgen und sie an einem überzeugenden Beispiel zu beweisen. Zum Schlusse scheint er übrigens die eigene Absicht fast vergessen zu haben. Denn, wenn in diesem Schicksalsdrama das Schicksal zum Teil ausgeschaltet wird, so siegt darum doch nicht das entgegengesetzte Prinzip. Ganz unmotiviert greift Wagner plötzlich den Mitleidsgedanken seines Vaters auf und biegt sein Drama ins entsagungsvoll Sentimentale um. Das muß zu Mißverständnissen führen. Was das „Sternengebot" an eigentlicher Handlung bietet, ist ziemlich ärmlich, und das wenige ist theatralisch ungeschickt aufgebaut. Die Musik ist nicht schlechter als die zu den früheren Opern, aber auch nicht besser. Alles, was man früher schon wiederholt feststellen durfte: daß Wagners ganze Art von sympathischem Ernst getragen wird, daß er da, wo es sich darum handelt, einen natürlichen Ton für das Volkstümliche und Heitere zu finden, stets auf richtiger Spur ist, daß er sehr geschmackvoll das Orchester zu handhaben weiß, alles das darf man auch der Musik zum „Sternengebot" nachrühmen. Und noch etwas mehr: hat die Musik auch vielleicht keine innere dramatische Spannkraft, so weiß sie doch sehr wohl die entscheidenden Szenen des Dramas wirkungsvoll zu illustrieren und kräftig zu stützen. Aber von den Höhen dieser seltenen Gipfel sinkt sie immer wieder in das Flachland des Primitiven. — Die Aufführung, an deren Vorbereitungen Siegfried Wagner selbst lebhaften Anteil genommen hatte, tat für das Werk alles mögliche. Gustav Brecher leitete sie souverän; in den Hauptrollen boten Frau Fleischer-Edel und Herr Birrenkoven Leistungen, die schwerlich von einer anderen Bühne übertroffen werden dürften.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königlichen Oper halten sich die beiden Novitäten: „Tiefland" von d'Albert und „Salome" von Strauß dauernd auf dem Repertoire. Daneben gab es ausnahmslos hervorragende Aufführungen der einzelnen Teile des „Ring", denen in der dritten Januar-Woche eine zyklische Aufführung des Ganzen unmittelbar hintereinander folgen soll. Wir haben jetzt — abgesehen vom Siegmund und Siegfried — für alle Hauptrollen des „Ring" doppelte Besetzungen, eine für unsere Oper gewiß hocherfreuliche Tatsache.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Im ersten „Ring"-Zyklus kamen unter Dr. Georg Göhlers Leitung einzelne Teile des großen Dramas wirkungsvoll zur Geltung; hinsichtlich des Gesamteindrucks aber und der bezwingenden überragenden Auslegung des orchestralen Teils blieb der Zyklus hinter früheren Reproduktionen zurück. Als Vertreter des Siegmund und der beiden Siegfriede zeigte Hans Tänzler viele empfehlenswerte gesangliche und darstellerische Eigenschaften; Franz Roha überraschte mit einem sorgfältig ausgearbeiteten Alberich, und Nusi v. Szekrenyessy übermittelte eine ganz achtungswerte Brünnhilde. Von erprobter Tüchtigkeit waren Frau v. Westhoven (Sieglinde, Gutrune), Max Büttner (Wotan), Hans Keller (Hunding, Hagen), Hans Bussard (Loge) und Friedrich Erl (Mime). Als Novität hörten wir Tschaikowsky's „Eugen Onégin". Trotz vieler musikalischer Schönheiten, reizvoll intimer Stimmungsschilderungen, weitgeschwungener Melodieen, wechselvollen Spiels mit Motiven und verschiedener, nationalen Charakter aufweisender Chorsätze, wird das Werk, der etwas blutrünstigen, mangelhaft dramatisierten Handlung wegen, kaum eine Repertoire-Oper werden. Die Besetzung der Hauptpartieen mit Jan van Gorkom (Onégin),

Hermann Jadlowker (Lensky), Ada v. Westhoven (Tatjana) ist, wie die ganze Wiedergabe unter A. Lorentz, zu rühmen. Der nach längerer Pause wieder in den Spielplan aufgenommene „Hans Heiling" erwies sich als ein immer noch recht lebenskräftiges, an wertvollen musikalischen Partieen reiches Werk.

Franz Zureich

LEMBERG: Der Konzertsaal ist leer, die Oper in künstlerischer Hinsicht auch. Giordano's „André Chénier" und Boito's „Mefistofele" sind die einzigen Neuaufführungen. Das ständige Personal taugt wenig, und die Gastspiele gestatten keine Neuaufführungen. Trotzdem arbeitet unser tüchtiger Antonio Ribera an der Vorbereitung des ganzen „Ring" (neu „Götterdämmerung"), und da unser ausgezeichneter Wagnersänger Alexander v. Bandrowski auch bei der Sache ist, dürfte das Unternehmen glücken.

Alfred Plohn

LONDON: In den letzten Tagen des alten Jahres ist wieder einmal hier in Covent Garden der oft wiederholte Versuch aufs neue gewagt worden, eine populäre englische Oper zu etablieren. Die Carl Rosa Company, die zu Lebzeiten ihres Begründers das Verdienst in Anspruch nehmen durfte, weite Klassen der britischen Bevölkerung und namentlich in der Provinz mit den Standardwerken der dramatischen Musik bekannt zu machen, die aber jetzt auf einer recht mäßigen Höhe der künstlerischen Leistung steht, hat, was man hier nennt: zu zivilen Preisen, die freilich immerhin die Höhe eines ersten deutschen Operntheaters behaupten, eine Reihe ihrer Repertoire-Opern aufgeführt. Das Resultat war künstlerisch fast genügend, materiell eine große Enttäuschung. Dabei scheint mir eines besonders anmerkenswert: es wird mit großem Reklameapparat die im Laufe dieses Monats Januar bevorstehende Aufführung von zwei Nibelungenring-Cyklen in englischer Sprache angepriesen, und die Carl Rosa Company, die alle ihre Libretti englisch singt, hat nach dem fast übereinstimmenden Zeugnis der Kritik ihren Mißerfolg dem Umstande zu danken, daß sie die Opern nicht deutsch, französisch oder italienisch, oder mit anderen Worten in der Originalsprache aufführt. Bei allen nationalistischen Allüren, die auch der Kunstmarkt hier zur Schau trägt, kommt doch immer wieder die Tatsache zur Geltung, daß der Kreis derjenigen, die sich für die Oper interessieren, ein ungemein beschränkter und im wesentlichen auf die kosmopolitisch Erzogenen sich erstreckender bleibt. Die überwiegende Masse geht in die Operette, oder was man hier nennt: Musical Comedy, will leichten, banalen, in die Ohren fallenden Gesang und Tanz — namentlich Tanz — hübsche Weiber, hübsche Kleider und kümmert sich herzlich wenig darum, ob sie bei ihrer Unterhaltung die Grenzen des Kunstgeschmackes innehalten oder nicht. Der Engländer ist in der Richtung vielleicht der aufrichtigste aller Kunstbanausen; dabei hört er sich überaus gern als musikalische Nation anreden, und wenn der italienische Verleger, der jetzt eine Konkurrenz für britische Tondichter hat entscheiden lassen, besonderen Wert auf den britischen Kunstmarkt legt, so weiß er, daß dies die Eigenliebe dieser Nation richtig einschätzen heißt. Man kann sich darauf verlassen, daß wenn einmal eine der Preiskompositionen zur Aufführung gelangt, man sich dazu drängen wird wie zu einem Crickett- oder Football-Match und daß der Italiener also seine Rechnung für den großherzigen Kunstsinn sicher finden wird. Die englische Nibelungen-Aufführung wird unter Leitung Hans Richters vor sich gehen. Natürlich dürfte der Hauptteil der Mitwirkenden arg in Verlegenheit kommen, wenn die britische Provenienz gar zu energisch untersucht würde.

a. f.

LÜTTICH: Das Hauptereignis der bisherigen Saison im Königlichen Theater war die Erstaufführung der „Damnation de Faust" von Berlioz. Dieses Meisterwerk, dem bei ausgezeichneten Chor-, Solisten- und Orchesterleistungen auch eine bemerkenswerte Inszenesetzung zuteil wurde, trug einen großen Erfolg davon und erzielte bei jeder Wiederholung ein volles Haus. — In kurzem soll die „Zauberflöte" hier zum erstenmal aufgeführt werden.

Paul Magnette

MELBOURNE: In der Oper konzentrierte sich das Hauptinteresse auf die deutsche Operngesellschaft, die im März mit dem „Bülow" hier eintraf und unter Leitung Georg Musgrove's in den Hauptstädten Australiens wie in Neu-Seeland eine Reihe von Vorstellungen veranstaltete, unter denen sich als Novität für unseren Weltteil die „Walküre" befand. Welch ungeheure Schwierigkeiten sich der Aufführung eines solchen Werkes, und überhaupt aller Wagner'schen Schöpfungen, hier entgegenstellten, kann man sich wohl kaum vorstellen. Um das Zustandekommen überhaupt zu ermöglichen, mußte zuerst eine Aktiengesellschaft gegründet werden, deren Kapital (ich hörte von 80000 Mk.) dazu bestimmt war, den Unternehmer Musgrove gegen jeden Verlust sicher zu stellen. Dann mußte der Chor und der größte Teil der Orchestermitglieder hier angeworben und in wenigen Proben zur Wiedergabe dieser höchste Anforderungen stellenden Musik fähig gemacht werden. Es war ein hartes Stück Arbeit, und sowohl den Künstlern, wie den geistigen Urhebern des ganzen Unternehmens gebührt wärmster Dank für alle die Hingabe, mit der sie die Schwierigkeiten besiegten, die von allen Seiten gegen sie anstürmten. An der Spitze der Förderer stand der um das Musikleben Melbourne's hochverdiente österreichische Konsul von Pinschof und seine Gemahlin, die einst in Hamburg unter Pollini eine der besten dramatischen Sängerinnen war und deren Name, Elise Wiedermann, dort noch unvergessen ist. Daß keine erstklassigen Verstellungen geboten werden konnten, ist nach dem erwähnten Zustand des Orchesters selbstverständlich. Mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, tat J. Shapofski, was er konnte. Dagegen boten einige der Solisten vorzügliche Leistungen: Johanna Heinzes Brünnhilde und Senta, Julius Rüngers Wotan und Holländer würden jedem Hoftheater zur Zierde gereichen. Sie zeigten beide Darsteller als denkende Künstler voll warmen Empfindens. Sehr gut waren ferner Sara Anderson als Sieglinde und Elisabeth, sowie die in Berlin von ihrem Engagement am Theater des Westens bekannte Marie Stöller als Gilda im „Rigoletto", dessen Titelrolle Fritz Rupp angemessen ver-

körperte, Hans Mohwinkel als Holländer und Wotan, Mia Barkow als Micaela. Carl Studemund soll ein guter Lohengrin gewesen sein, trotzdem ja seine leibliche Fülle ihm die Darstellung des idealen Gralsritters einigermaßen erschwert. In der letzten „Carmen"-Aufführung gab es ein interessantes Debut. Carmen Pinschof, die talentierte Tochter der oben Erwähnten, betrat in der Titelrolle mit Erfolg zum ersten Male die weltbedeutenden Bretter. Die junge Dame besitzt eine tadellos gebildete, schöne Stimme von warmem Timbre, dazu Spieltalent, Grazie und ein anmutiges Äußeres, dem man allerdings eher eine Mignon als eine Carmen glauben möchte. Ihr Partner, Richard Oeser, fesselte durch sein Spiel, beeinträchtigte aber den Eindruck seines Gesanges durch andauerndes Tremolo. Julius Rünger war ein brillanter Escamillo, trotz einer kleinen Indisposition. Aufgeführt wurden folgende Werke: „Die Walküre", „Tannhäuser", „Der Fliegende Holländer", „Rigoletto", „Carmen", „Faust", „Romeo und Julia", „Hänsel und Gretel", während uns „Figaro's Hochzeit" leider nur versprochen wurde.

Max Rudolf

POSEN: Neben dem von Zeit zu Zeit Wiederkehrenden brachte die Saison eine Uraufführung von Adams „Si j'étais roi" in der Übersetzung unseres Kapellmeisters Wolff (Lokalerfolg), „Götterdämmerung", „Maskenball" und d'Alberts „Tiefland" mit Josef Recht als hervorragendem Pedro. A. Huch

ST. PETERSBURG: Der 28. Dezember wird in den Annalen der Kaiserlichen Oper als ein denkwürdiger Tag zu gelten haben: er bedeutete den Abschied Nicolai Fiegners. Der gefeierte Tenor hatte zu seinem letzten Auftreten auf der Bühne des Kaiserlichen Marientheaters diejenige Rolle gewählt, in der er den größten Ruf genoß, den Romeo in Gounod's „Romeo und Julia". Fiegner, ein intimer Freund Tschaikowsky's, feierte mit diesem Abschied zugleich sein 25jähriges Künstlerjubiläum.

Bernhard Wendel

KONZERT

AGRAM: Das musikalische Leben pulsiert bei uns seit der Auflösung der Oper, die seinerzeit durch Franz Rumpel zu ungeahnter Höhe emporgehoben war und nach dessen Abgang ganz verfiel, fast nur im Konzertsaal. Die mit viel gutem Willen unternommenen Versuche der Theaterleitung, ohne ein ausreichendes Opernensemble Opern zu geben, können nicht Anspruch auf kunstkritische Beurteilung erheben. Im Konzertsaale begrüßten wir wieder die gereifte Meisterschaft Willy Burmesters, dem blos die etwas stereotypen Programme tadelnd vorgehalten werden sollen. — In Soireen der Kammermusikvereinigung hörte man mit vielem Genusse Dvořaks Es-dur Quintett, Brahms' B-dur Sextett und Tschaikowsky's op. 70, die von dem Prill-Quartett unter Mitwirkung der Hofmusiker Jellinek und Franz Schmidt aus Wien, zu hervorragend schöner Wiedergabe kamen. — Das unvergleichliche Spiel der Böhmen soll an dieser Stelle nicht neuerdings hervorgehoben werden. Es möge genügen, ihr Programm anzuführen; die musikalische Welt weiß, daß ihr Spiel stets den Stempel erhebendster Kunst trägt. Sie spielten Beethoven op. 18 No. 5, Brahms' op. 51 No. 2 und Dvořaks op. 61 C-dur. — Leo Slezak veranstaltete zwei Liederabende mit durchschlagendem Erfolg.

Ernst Schulz

AMSTERDAM: Bei der häufigen Abwesenheit Mengelbergs, der in Frankfurt und Paris eine Anzahl Konzerte zu dirigieren hat, ist das Concertgebouw auf Gastdirigenten angewiesen. Als solche erschienen bisher Fiedler (Hamburg), Verhey (Rotterdam) und Nicodé (Dresden), letzterer erfolgreich mit seinem „Gloria". Als Solist in einem der Abonnementskonzerte trat Herr Blazer vom Concertgebouw-Orchester auf und bewies auf dem selten als Soloinstrument hervortretenden Kontrabaß eine ungewöhnliche Meisterschaft. — Besonderes Interesse nehmen die sechs Flesch-Röntgen-Abende in Anspruch. Bei ihnen wirkten mit der Bariton Alexander Heinemann, der unter Begleitung des Komponisten eine Reihe Lieder von Hans Herrmann vortrug. — Ferner erschien Georges Enesco, dessen vortrefflicher zweiter Violinsonate durch Carl Flesch und den Komponisten eine glänzende Wiedergabe zuteil wurde. — Mit Liedern von Schumann und Strauß hatte Mientje Lammen, mit solchen der holländischen Komponisten Brucken-Fock, Joh. van Linden, van den Heuvell schöne Erfolge. — Hervorzuheben sind ferner die fünf Konzerte des tüchtigen Pianisten Gottfried Galston, die Abende von Bauer und Casals und der Pianistin Peppercorn. — Von Streichquartetten erschienen wieder das Flonzaley- und das Pariser Quartett, sowie zum ersten Male das Sevčik-Quartett. Gleich dem älteren böhmischen Streichquartette hatte es einen großen Erfolg; die Kritik stellte die Ensemble-Leistung des Sevčik-Quartetts über diejenigen aller anderen Streichquartette. Julius Röntgen spielte mit den Herren Lhotsky und Vasca sein neues, in Paris beim Kammermusik-Wettstreit preisgekröntes reizvolles Klaviertrio. Bei der zweiten Tournee des Sevčik-Quartetts im Januar wird die Uraufführung von Röntgens Klavierquintett (Manuscript) stattfinden.

Hans Augustin

AUGSBURG: Eine freudig zu begrüßende Erweiterung unseres Musiklebens bedeuten die vom Städtischen Orchester veranstalteten Volks-Symphoniekonzerte. Bisher fanden unter reger Teilnahme deren zwei statt. Einen Beethovenabend dirigierte Gustav Paepke. Prof. Mannstädt errang als Leiter des zweiten Konzertes besonders mit Smetana's „Moldau" und Wagners Meistersingervorspiel großen Beifall. — Das vom Oratorienverein engagierte Kaim-Orchester bot unter Schneevoigts Direktion mit Brahms' F-dur Symphonie, der allerliebsten „Italienischen Serenade" von Hugo Wolf und den brillanten „Variationen über ein lustiges Thema" von Georg Schumann imponierende Leistungen. Weiterhin hatte der Verein ein aus ersten Kräften der Münchener Hofkapelle zusammengesetztes Bläserensemble zu Gast geladen. Die Herren spielten Mozarts jugendfrische Serenade No. 11 (Es-dur) und die ganz selten zu hörende Serenade für Harmonie und Janitscharenmusik (C-dur op. 34)

von Spohr. Als Zwischennummern spendeten die Pianisten August Schmid-Lindner und Kaspar Schmid in geschmackvollem Vortrag die Variationenwerke für zwei Klaviere op. 46 und op. 56 von Schumann bzw. Brahms. — Aktiv trat der Oratorienverein, von Wilhelm Weber mit gewohnter Siegeszuversicht ins Treffen geführt, mit einer sehr stimmungsvollen Aufführung der „Heiligen Elisabeth" von Liszt hervor. Meta Geyer-Dierich (Berlin) sang die Titelpartie mit außerordentlicher Beseelung. Mit korrekten Leistungen schlossen sich Cornelie Flues (Hagen) und Arthur van Eweyk an. — Dem zu einem gemischten Chor erweiterten Männergesangverein „Liedertafel" (Dirigent W. Gößler) war es zu danken, daß 60 Jahre nach der deutschen Erstaufführung (19. Juni 1847, Berlin) Berlioz' „Fausts Verdammung" in respektabler Weise auch hier zu Gehör gebracht wurde. Ein stimmlich und bezüglich der Charakteristik unübertrefflicher Mephisto war Feinhals; durch glänzende Stimme und Vortragselan zeichnete sich auch Jean Buysson aus. Frau Torrès-Buysson war als Gretchen durchaus fehl am Ort. In beiden Konzerten bewährte sich das verstärkte Städtische Orchester bestens. — Marteau's abgeklärte Kunst wurde von vielen Zuhörern gefeiert; wenige begeisterten sich an dem klangschönen, enorm temperamentvollen Violinspiel von Ferencz Hegedüs. — Nicht weniger als acht Klavierabende gab Raoul v. Koczalski. Er hat sein angeborenes großes Talent glücklich aus der Wunderkindzeit herübergerettet, ist jetzt ein unfehlbarer Virtuose und ein Poet am Flügel, der mit Chopin'schen, Schumannschen und Werken verwandter Naturen seine Zuhörer vollkommen zu bannen versteht. — Robert Kothe und Anna Zinkeisen veranstalteten dankbar aufgenommene Volkslieder- und Balladenabende mit Lautenbegleitung. — Den ersten Kammermusikabend der Musikschule bestritt das Münchener Hösl-Quintett mit den vortrefflich wiedergegebenen Quintetten in g-moll von Mozart und C-dur op. 29 von Beethoven. Im zweiten Konzert, dem 500, das die Musikschule im Verlaufe ihres 34jährigen Bestehens veranstaltete, produzierten sich Lehrkräfte der Anstalt: das Streichquartett mit Frau Griesmer am Flügel in Schumanns Klavierquintett, Otto Hollenberg zum Gedächtnis Grieg's mit des Meisters Klaviersonate, E. Preisig und H. Becker mit Violin-Klavierstücken altfranzösischer Komponisten. Das nächste Konzert brachte als Novitäten, von Otto Hollenberg und E. Preisig gespielt, die Klavier-Violinsonaten in a-moll op. 26 von Robert Kahn und in A-dur op. 60 von Johann Slunička, dem Direktor der Musikschule, sowie zwei Stücke für Violine und Klavier, op. 2, von O. Hollenberg. Albrecht Werner (Stuttgart) erwies sich in Vorträgen Hugo Wolfscher Lieder zu Texten von Goethe und Mörike als verständnisvoller Interpret dieser tiefgründigen Schöpfungen.

Otto Hollenberg

BARMEN: Die Konzertsaison nimmt alljährlich an Ergiebigkeit zu. Nicht weniger als drei Vereinigungen für Kammermusik sind zu nennen, die erfreulicherweise alle ihr Publikum haben. Richard Stronck bescherte besonders feinabgestimmte gesangliche Gaben unter hervorragender Mitwirkung seiner Gattin Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi u. a. Auf den Soireen der Klaviervirtuosin Saatweber-Schlieper sahen wir Marteau wieder und lernten Richard Sahla als Geiger schätzen. Das Streichquartett bot Modernes und Klassisches in ansprechendster Form. — Die drei Abonnementskonzerte der Konzertgesellschaft waren unter Stronck auf gewohnter Höhe. Der Allgemeine Konzertverein unter Hopfe brachte „Die Glocke" von Bruch und einen Instrumentalabend, den Ottilie Metzger-Froitzheim mit begeistert aufgenommenen Gesängen erweiterte. — Das Städtische Orchester gab bisher zwei philharmonische Konzerte mit großem durch den Dirigenten Höhne verbürgten Erfolg, und auch zwei Männergesangvereine, der Barmer Sängerchor und der Oberbarmer Sängerhain, nahmen unter neugewählten Leitern wieder ehrenvollen Anteil am Musikleben unserer Stadt.

Dr. Gustav Ollendorff

BASEL: Hans Hubers heroische Symphonie in C-dur, „Tod und Verklärung" von Richard Strauß und „Mephisto-Walzer" von Liszt sind die hervorragendsten Orchesterwerke, die auf den Programmen der drei ersten Symphoniekonzerte figurierten; alle drei sind unter Hermann Suters anfeuernder und energischer Leitung zu voller Wirkung gebracht worden. Von den mitwirkenden Solisten vermochte Frédéric Lamond mit dem Beethovenschen Es-dur-Konzert die Hörer nicht recht zu erwärmen. Ganz anders Pablo Casals, der mit dem Cello-Konzert in a-moll von Schumann und einer Sonate von Locatelli unser sonst eher kühles Publikum ganz und gar aus dem Häuschen brachte. Und mit gutem Grunde! Denn dieser Künstler ist unter den Berufensten ein Auserwählter. Prächtige Leistungen bot der ebenfalls von Suter dirigierte Basler Gesangverein mit Haydns „Schöpfung" und dem Requiem von Berlioz (im Münster). Im weiteren sind ein genußreicher Kammermusik-Abend der Brüsseler und ein Liederabend von Dr. Alfred Haßler zu nennen.

Dr. H. Stumm

BERLIN: Im siebenten Konzert des Mozart-Orchesters unter Karl Panzners Leitung begann der Dirigent mit Weingartners Es-dur Symphonie, die, je öfter man sie hört, desto deutlicher den Mangel an eigener Erfindung erkennen läßt; sie kann als Typus moderner Kapellmeistermusik gelten. Dann spielte Marteau in seiner vornehmen, einfachen Vortragsart Lalo's „Symphonie espagnole" mit großem, herrlichem Ton, ohne die geringste Effekthascherei, zu der diese Musik leicht verführt. Hermann Jadlowker sang mit sympathischem Ausdruck eine Arie des Lensky aus Tschaikowsky's „Eugen Onegin" und wußte dabei seinen ausgiebigen Tenor zu glänzender Wirkung zu bringen. Mehr noch gefiel mir der Sänger, als er später eine Reihe deutscher Lieder mit Klavierbegleitung vortrug: musterhafte Textaussprache, warme Empfindung, den Stimmungsgehalt jedes Liedes erschöpfende Durcharbeitung. Die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz schloß den Abend. Dank der vortrefflichen Zusammenstellung der Programme, der

Mitwirkung erster Solokräfte, vor allem der meisterhaften Orchesterleitung hat sich der Besuch dieser Konzerte bedeutend gehoben.
E. E. Taubert

Vielleicht noch mehr als in seinem ersten Konzert brachte sich Dimitry Achscharumoff als Dirigent zur Geltung, als er nochmals das Philharmonische Orchester zu einem russischen Konzert gewonnen hatte. Die hier vor neun Jahren bereits aufgeführte g-moll Symphonie des frühverstorbenen Kalinnikoff erwies sich wieder als ein durch Reichtum der Erfindung und Feinheit der Arbeit ausgezeichnetes Werk, das wohl verdiente, Repertoirestück jedes besseren Orchesters zu werden. Von der F-dur Suite op. 14 von Alex. Tanéiew interessierte nachdrücklich der aus Variationen bestehende erste Satz. Von demselben Komponisten wurde auch eine „Valse mélancolique“ für Streichorchester (op. 28) geboten. Das Programm enthielt des weiteren Iwanoff's „Einzug der Tataren“ und Tschaikowsky's farbenreiche „Francesca da Rimini“. — Der hier schon als Liederkomponist bekannte Richard Kursch bot neben ansprechenden Liedern und Duetten, um die sich das Ehepaar Brieger verdient machte, an einem Kompositionsabend als wertvollste Gabe sein von den Herren Mayer-Mahr, Karl Klingler und Arthur Williams vortrefflich gespieltes Klaviertrio op. 28, das ich nachdrücklich als inhaltsreich und formvollendet empfehlen möchte. — Die wahrlich zur Genüge bekannten Sonaten in A-dur von Brahms, a-moll von Schumann und A-dur von César Franck spielte der tüchtige Geiger Ferencz Hegedüs mit der ihm geistig wohl überlegenen Pianistin Lily Henkel. — Die jugendliche Pianistin Jessie Munro zeigte sich in Dohnányi's schwungvollem Klavierquintett op. 1 und im Schumannschen Klavierquintett als eine tüchtige Ensemblespielerin, deren sich das Klingler-Quartett nicht zu schämen brauchte; weniger glückten ihre Solovorträge. — Der treffliche junge Pianist Paul Goldschmidt bot mit dem ihm ebenbürtigen Violoncellisten Marix Loevensohn drei hier noch nicht öffentlich gespielte Sonaten: Chevillard's B-dur Sonate, ein geistvolles, freilich auch phrasenhaftes, durchaus modern in Harmonik und Rhythmik gehaltenes Werk, Emanuel Moors op. 55, eine sehr empfehlenswerte, gesunde, frische und dankbare Komposition, und Saint-Saëns' op. 123, das den Ruhm des greisen Komponisten nicht vermehren wird. — Das Böhmische Streichquartett erspielte sich einen Riesenerfolg mit Dvořák's viel zu wenig bekanntem d-moll Quartett op. 34; ferner bot es Brahms' a-moll und mit Oskar Schubert Mozarts einzigartiges Klarinettenquintett. — Sehr genußreich verlief auch der zweite Abend des Ševčík-Quartetts. Tschaikowsky's zweites (F-dur) Quartett ist freilich nicht nach jedermanns Geschmack; wundervoll in bezug auf Klangschönheit geriet Beethovens Harfenquintett, namentlich das Adagio. In Julius Röntgens noch ungedrucktem Klavierquintett übernahm der Komponist sehr zum Vorteil des Ganzen den Klavierpart: das ohne Unterbrechung sich abspielende, vortrefflich gearbeitete, sehr klangschöne und dankbare Werk dürfte namentlich in Dilettantenkreisen auf starke Verbreitung rechnen. Daß das Hauptthema dem Lisztschen Es-dur Konzert entnommen ist und der Anfang der Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach sich recht breit darin macht, daran darf man freilich nicht Anstoß nehmen. — Solide Leistungen und solide Kompositionen (Telemann, Kühnel, Stamitz) bot die Deutsche Vereinigung für alte Musik aus München, der auch die Sängerin Johanna Bodenstein angehört; infolge Erkrankung Ludwig Meisters war die Viola d'amore nicht vertreten. — Eugène Ysaye versuchte vergeblich für Em. Moors G-dur Konzert op. 62 Propaganda zu machen, begeisterte aber durch einen Vortrag des Beethovenschen Konzerts. Tags darauf dirigierte er das Philharmonische Orchester beim Konzert eines Schülers, Louis Siegel, der jedoch dem Brahmsschen Konzert noch nicht gewachsen war. — Große Fortschritte hat der Geiger Nicolas Lambinon gemacht, der sich mit Klavierbegleitung begnügen mußte. — Mary Dickenson zeigte namentlich in Lalo's „Spanischer Symphonie“ schönen Ton, verdarb sich aber vieles durch Aufgeregtheit. Wie sie konzertierte auch Arrigo Serato, dessen musikalisches Verständnis, schöner Ton und Technik ebenso zu loben sind, wie seine Kopfhaltung zu tadeln ist, mit dem Philharmonischen Orchester. Zwischen dem E-dur Konzert von Bach und dem Beethovenschen spielte er ein neues, noch ungedrucktes Konzert von E. E. Taubert, das die drei Sätze ohne Pause bringt. Bei aller Anerkennung der formvollendeten Arbeit vermochte ich dem, einem modernen Empfinden gar keine Konzessionen machenden Werke keinen rechten Geschmack abzugewinnen, da die Thematik mir etwas zu trocken erschien.
Wilhelm Altmann

Durch ihr Programm konnte Marie Tauszky nicht auf sich aufmerksam machen, da es aus drei zur Genüge bekannten Klavierkonzerten von Mozart, Mendelssohn und Saint-Saëns bestand. Trotzdem gelang es ihr, einen entschiedenen Erfolg zu erringen. Hatte die hochtalentierte Künstlerin schon durch den für Mozart fein abgestimmten Anschlag, die klare Phrasierung und die ausgeglichene Technik das Interesse der Hörer erregt, so bereitete sie durch den temperamentvollen, farbenreichen Vortrag des Konzerts von Mendelssohn auserlesenen Genuß. Schade, daß das bei schwierigen Werken, besonders bei Novitäten, so zuverlässige Philharmonische Orchester den älteren Kompositionen gegenüber eine auffallende Gleichgültigkeit zeigt, die viele Nachlässigkeiten im Gefolge hat. — Des Cellisten Fritz Becker Kunst scheitert an großen Aufgaben, wie er sie sich bei seinem Orchesterkonzert gestellt hatte. Seine Gestaltungskraft ist dafür unzureichend, der dünne, durch unlogische Bogenführung dynamischer Abstufungen nicht fähige Ton ist mit ein Hinderungsgrund. Das jetzt häufig gespielte Cellokonzert von d'Albert fand daher nur eine matte Wiedergabe, während Poppers „Papillon“ dem strebsamen Musiker viel Beifall eintrug. — Rose Kalischer sang Lieder mit Lautenbegleitung, bedarf aber noch eingehenden Studiums, um das ihren Vorträgen anhaftende stark Dilettantische abzustreifen. — Über das Konzert von Robert Kothe, der gleichfalls zur Laute singt, kann ich nur berichten, daß es stattfand, da die Konzertdirektion den Vertretern

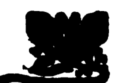
der Presse keine Programme zur Verfügung stellte. — Gertrud Fischer-Maretzki sang besonders Volkslieder sehr geschmackvoll. Ihr in allen Lagen schön klingender, umfangreicher Sopran hat eine ganz tüchtige Durchbildung erfahren. Arthur Laser

Sergei Kussewitzky der Kontrabassist stellt nach meinen Eindrücken den Dirigenten vorerst weit in den Schatten. Tschaikowsky's „Romeo und Julia" mißriet ihm völlig. Es läßt läßt sich schon mehr herausholen. In der ziemlich inhaltsleeren Zwischenaktsmusik aus S. Tanéiew's „Orestie", die sonderbarerweise den Stimmungszauber des delphischen Haines nicht mit auch rein musikalischen Gedanken zu malen sucht (oder weiß), sondern sich mit Diatonik und Orchesterfarbe begnügt, und mit dem öden Tutti-Orchesterlärm der — bis allenfalls auf das Andante mit den Variationen — als ganz mißlungen zu bezeichnenden zweiten Symphonie von R. Glière in c-moll stand der Dirigent besser und, wenn auch durchaus freskoartig, doch immerhin mit straffer rhythmischer Aktion seinen Mann. Künstlerisch gerettet wurde der Abend durch das schöne und wertvolle zweite Klavierkonzert in c-moll von S. Rachmaninoff, das der Komponist in ganz ausgezeichneter, vornehmster Weise selbst spielte und zu einem vollen, großen Siege ... man kann sagen: „führte". — Eine Riesenkluft gähnt zwischen solchem reifen Klavierspiel und den Versuchen einer Madeleine Poulet de Puligny und zumal einer Lilla von Mukulowska, auf diesem Instrument etwas zu leisten. Beide Damen, besonders die letzte, erschienen weder technisch noch der Auffassung nach konzertreif. — Der Tenorist Walter Zerm müßte gleichfalls sein Können erst einmal tüchtig revidieren, es von Grund aus kultivieren. Sein Stimmaterial ließe ein solches Tun an sich wohl aussichtsreich erscheinen. Der Ton würde entschieden schöner klingen, strömte er freier, mit richtiger Resonanz hervor. Er steckt zu sehr in der Kehle. Alfred Schattmann

Gustav Berger gab einen Klavier- und Kompositionsabend. Seine pianistischen Fähigkeiten sind nicht geeignet, Interesse zu erwecken. Er spielt gleichmäßig monoton im Rhythmus wie in der Farbe. Was ich von seinen Werken hörte, erwies sich als schlichte gefällige Musik, von nicht gerade zwingender Eingebung. — Mark Hambourg ist als Techniker wohl auzustaunen, vertritt aber leider so ausschließlich den Standpunkt des Klavierakrobaten, daß man seiner Künste nicht froh wird. Seinem zügellosen Draufgehen genügt übrigens nicht einmal seine Virtuosität, so daß es an gepatschten Griffen und wirrem Tondurcheinander bisweilen nicht fehlte. Chopin's Etüden habe ich jedenfalls noch nie annähernd so verzerrt gehört. — Georg Gundlachs Gründlichkeit und Solidität des Empfindens müßte im Verein mit der Hälfte von Hambourgs Bravour seltene Wirkungen tun. Dem Künstler fehlt nur eine Dosis an Temperament und innerem Feuer, das auch in der kühlen Luft auf dem Konzertpodium weiter brennt, um nicht nur zu interessieren, sondern auch zu erwärmen. — Edmund Hertz ist ein fertiger Spieler. Aber seine musikalische Art liegt der meinen so fern, daß mir sein Vortrag von Lisztschen und Brahmsschen Stücken nur wenig Vergnügen bereitete. Ich fand zu selten Ansätze zu einer natürlichen Sinngliederung. Die Stücke klangen mir meist zu sehr heruntergespielt. Auch die Treffsicherheit des Spielers ließ zu wünschen übrig. — Ein verdienstvolles Unternehmen führten Hélène und Eugénie Adamian mit gutem Gelingen aus. Sie spielten auf zwei Klavieren Kompositionen von Bach, Berger, Liszt. Wer die enormen Schwierigkeiten eines einwandfreien Zusammenspieles hier kennt, wird der Leistung der beiden Damen seine Anerkennung nicht versagen. Auch daß von individueller Freiheit in der Auffassung nicht in dem Maße, wie bei einem Solospieler die Rede sein kann, muß man berücksichtigen. Da das Spiel aber sehr sicher und durchaus nicht trocken war, hörte man gern die seltenen und wertvollen Werke, die geboten wurden. — Dem Spiel von Flora Scherres-Friedenthal kann ich beim besten Willen keinen Geschmack abgewinnen. Die Tongebung kommt aus einem Mezzoforte nicht heraus, und der Vortrag von Beethovens Sonate op. 110 wies zuviel unverständliche Züge auf. Hermann Wetzel

Charlotte Wolters Töne stecken tief im Hals, so daß von dem anscheinend schönen Material verschwindend wenig zu Tage tritt. Die etwas kalte, aber effektvolle Wiedergabe weist die Sängerin der Bühne zu. — Lili Menar verfügt über eine blendende Höhe, gegen die die gequetschte Mittellage und Tiefe leider sehr abfällt. Ihr Vortrag bot viel Annehmbares. — Margarethe Freund hat eine beträchtliche Sicherheit des Auftretens. Das dürfte aber auch das einzig Nennenswerte sein. — Stimmittel hat die Natur an Minnie Fish-Griffin verschwenderisch ausgeteilt. Aber technisch haperts noch oft. Besonders die Lage von e' abwärts bedarf einer fleißigen Durcharbeitung. Der Vortrag war ziemlich intelligent, gelegentlich auch temperamentvoll. Mängel beim Phrasieren schiebe ich auf die fremde Nationalität. — Lola Rally hat viel Material und viel Kehlfertigkeit. Aber ihre Töne sind technisch stets nur halb richtig, und ihre Koloraturen singt sie mit dem unveränderten Ansatzrohr, so daß sie den Hörer fast quält. Der Vortrag wies keine besondere Individualität auf. Richard Hähn

Maria Knüpfer-Egli und Margarete Knüpfer gaben einen Lieder- und Duettabend. Die bekannte Hofopernsängerin trat bescheiden zurück, um ihre junge Partnerin besser zur Geltung zu bringen. Margarete Knüpfer, die über einen schönen, weichen und gut geschulten Sopran verfügt, gibt sich alle Mühe, auch dem Geiste der Lieder gerecht zu werden, was ihr auch zumeist gelingt. Die Betonung der mehr äußerlichen Gefühlsmomente weist trotz aller Zurückhaltung mehr auf die Bühne hin. Die Darbietung von Duetten im Konzertsaal ist eine äußerst undankbare, gewagte Sache; das sah man auch an diesem Abend. Erstens gibt es wenige eigentliche Kunstduette, zweitens verführt der Zwiegesang zur bewegten, „dramatischen" Wiedergabe auch des Subtilsten, denn wo zwei sind, da ist Handlung: [illegible]dlich erfordert gerade das Duett die saube[illegible]ntonation, weil zwischen Singstimmen auch die [illegible]ste Abweichung sich viel intensiver rächt als zwischen Sologesang



und Begleitung. Auf diese Dinge sei hier nachdrücklichst hingewiesen. — Dr. Alfred Hassler, ein hier bereits bekannter, tüchtiger Baritonist, singt mit sehr ungleichem Erfolge; das eine Stück (z. B. „Prinz Eugen") ist prächtig und das andere (etwa „Die Stadt") nichtssagend, doch ist sein frisches Zugreifen zumeist erquicklich. Von den Manuskript-Liedern (E. v. Dohnányi) erwies sich die Vertonung des sehr dankbaren Textes „Was weinst du, meine Geige?" als das wirksamste. Arno Nadel

BOSTON: Der neue Leiter des alten Gesangvereins Caecilia, Wallace Goodrich, hat seine Tätigkeit in anerkennenswerter Weise begonnen mit einer guten Aufführung der „Seligkeiten" von César Franck. Das lange Werk wurde fast ungekürzt gespielt. — Für die Symphoniekonzerte hat Dr. Muck sein Orchester gut gebildet, trotzdem er viele neue Kräfte angestellt hat. Er hat in der letzten Zeit mehrere italienische Neuheiten eingeführt, darunter ein Violinkonzert von d'Ambrosio und ein Intermezzo von Bossi. Beide hatten guten Erfolg. Das Violinkonzert wurde von Czerwonky, unserm zweiten Konzertmeister, vortrefflich gespielt. — Der Longy-Club widmet sich hauptsächlich der Musik für Blasinstrumente. Georges Longy, der Oboenspieler, ist der Direktor. Er bringt immer eine Menge neue französische Werke. Auf diesem Gebiete der Musik bietet Frankreich unstreitig das größte Repertoire. — Die Symphonie-Konzerte sind immer unsere bedeutendsten musikalischen Ereignisse. Dr. Muck hat in diesem Jahre sehr ausgedehnte Programme. Das Zusammenspiel des Orchesters ist nicht ganz so vollendet wie früher, aber der Glanz und die Poesie der Ausführung sind sehr groß. — Ein neues Werk von C. M. Loeffler: „Ein heidnisches Gedicht" nach Vergil, für Orchester mit Klavier, Englisch Horn und drei Trompeten, wurde jüngst gegeben. Loeffler ist einer der größten Orchester-Koloristen der Welt, und in diesem Werke läßt er nichts von der gewohnten „Morbidezza" merken. Das Tongedicht wird aus klaren und anziehenden Themen gebildet und zeigt mehr Kunstverstand als manche Musik der modernsten Richtung; aber die große Länge und die seltsame Entwicklung der Motive sind uns noch in unangenehmer Erinnerung. Es ist das erfolgreichste Werk, das dieser hervorragende Komponist bis jetzt geschaffen hat. — Paderewski spielte in diesen Konzerten Rubinsteins d-moll Konzert. Er neigt jetzt mehr zum Schlagen als früher; man wundert sich oft am Schluß des Stückes, daß das Klavier ganz geblieben ist. Er ist in Amerika jetzt populärer als je zuvor; die Karten werden zu hohen Preisen verkauft, und selbst das Podium ist an seinen Abenden mit Zuhörern besetzt. Ein Enthusiasmus von solcher Heftigkeit ist ungesund. Das Bostoner Publikum scheint zu glauben, daß das Klavierspiel mit Paderewski beginnt und endet. — — Die Händel- und die Haydn-Gesellschaft haben ein geistliches Konzert gegeben, das hauptsächlich Werke von Mendelssohn brachte. Der Chor hat sich unter Mollenhauer gebessert; aber die Programme dieser Gesellschaften enthalten zu selten moderne Stücke. — In dem Longy-Club besitzt Boston eine einzigartige Vereinigung von Blasinstrumenten. Es ist schwer, ein großes Repertoire für Blasinstrumente allein zu finden; aber Georges Longy leitet die Gesellschaft mit viel Verständnis und bringt sehr interessante Konzerte zustande. Longy selber ist einer der besten Oboisten der Welt und ohne Zweifel der beste in Amerika. — Kammermusik boten uns u. a. das Kneisel- und das Hoffmann-Quartett. Der neue Cellist im Kneisel-Quartett, Wilhelm Willeke, ist ein tüchtiger Musiker, kann aber den ausgezeichneten Alwin Schroeder nicht völlig ersetzen. — Fritz Kreisler hatte in seinen zwei Konzerten mehr Erfolg mit soliden deutschen, französischen und italienischen Werken als mit Paganinischem Feuerwerk. — Marcella Sembrich zeigte an ihrem erfolgreichen Lieder-Abend, daß sie sich ihre Stimme wohl erhalten hat und mit ihr echte künstlerische Wirkungen auszuüben versteht. — Mit Pianisten wird Boston überschwemmt. Als die bedeutendsten nennen wir Paderewski, Rudolph Ganz und Olga Samaroff. Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Das neue Jahr begann vielversprechend. Direktor Wegmann räumte das vierte populäre Konzert Ludwig Wüllner ein, der nur zwei Nummern auf sein Programm gesetzt hatte: „Die schöne Müllerin" von Schubert und „Das Hexenlied" von Schillings; denn „An die Leier" von Schubert galt gewissermaßen als Einleitung der künstlerischen Feier. — Ähnlich erfolgreich verliefen die Liederabende von Hans Spies, dem jetzigen, und Robert Settekorn, dem ehemaligen Bariton unseres Hoftheaters; jener hatte „Dichterliebe" von Schumann und acht Gesänge von Brahms, dieser nur Werke von Loewe gewählt: beide erwiesen sich auch als treffliche Konzertsänger. — M. A. Aussenac (Paris) erneuerte die vorjährige Bekanntschaft durch einen Klavierabend mit deutschen und französischen Tondichtern; von ersteren entsprach Schumann (Études symphoniques) ihrer Natur am besten, die letzteren wirkten durch glänzende Äußerlichkeiten. — Der verdienstlich wirkende Dürerbund hat jetzt auch die Musik in den Kreis seiner Wirksamkeit gezogen. Der erste Abend war Oberrealschullehrer H. Heger anvertraut, der die Neuerung hoffnungsvoll eröffnete. Sein Verein für gemischten Chorgesang sang Madrigale, Kunst- und Volkslieder vollendet schön, in den Orchesterstücken (Symphonie h-moll von Schubert, Suite D-dur von Bach und Egmont-Ouvertüre von Beethoven) zeigte er sich als umsichtiger, feinsinniger Leiter. Den einzelnen Nummern schickte er erläuternde Vorbemerkungen voraus, so dem Publikum das Angenehme mit dem Nützlichen verbindend. Ernst Stier

BRÜNN: Die Konzertsaison wurde mit einem erfolgreichen Sonatenabend der heimischen Virtuosinnen Lisa Schmidhofer und Angela Vallazza eröffnet. In den Musikvereinskonzerten gelangten Enrico Bossi's „Das hohe Lied", die Symphonia Domestica und eine Symphonie von Heinrich XXIV. Prinz Reuss, von ihm persönlich dirigiert, zur Erstaufführung. Den Philharmonikern unter August Veit gelang die anmutige Serenade von Bernhard Sekles vorzüglich, dagegen erwies die Vorführung der F-dur Symphonie von Brahms, daß sie noch kein rechtes Verhältnis zur Tonsprache dieses

Meisters gefunden haben. — In einem Konzert des Quartetts Mraczek sang Marta Bum selten gehörte Lieder von Brahms und Beethoven, und die Damen Otti Reiniger und Marianne Wenzlitzke veranstalteten selbständige, von schönem Erfolge begleitete Konzerte. Ferner hörten wir: Vivien Chartres, Godowsky, Burmester, das Brüsseler Quartett, Helene Staegemann und Lula Mysz-Gmeiner.

Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: Das zweite Konzert Ysaye fiel ziemlich matt aus. Das karggesäte Publikum fand weder an der symphonischen Dichtung „Mark und Beatrice" von A. Dupuis, noch an der achten Symphonie von Glazounow Gefallen; die Orchesterleistung ließ auch zu wünschen übrig. So hatte die Frankfurter Sängerin Elsa Schweitzer-Hensel leichtes Spiel. Mit ihrer hervorragend schönen Stimme sang sie zu allgemeinem Entzücken die „Fidelio"-Arie und drei der Wagnerschen Gesänge. Die Ouvertüre „Die Barbaren" von Saint-Saëns beschloß das Konzert. — Das zweite historische Konzert Durant, Haydn-Mozart gewidmet, stand auch nicht auf der Höhe. Die Haydn'sche C-dur Symphonie litt unter rhythmischen Schwankungen, und in der sonst sehr schön gespielten g-moll Symphonie von Mozart verdarben die Hörner den Genuß. Sehr interessierte das ziemlich unbekannte Adagio funebre von Mozart — ein herrliches Werk. Von den Solisten war der Cellist Kühner (Konzert von Haydn) technisch nicht sattelfest, während die Geigerin H. Schmidt (Es-dur Konzert von Mozart) sehr Anerkennenswertes leistete. Das dritte, Beethoven gewidmete Konzert fiel wieder viel besser aus. Die „Erste" und „Dritte" wurden sehr sorgfältig gespielt, und der hier sehr beliebte Pianist De Greef hatte mit dem Es-dur Konzert und dem Solo in der Chorphantasie den gewohnten großen Erfolg. — Im Konservatorium führte Gevaert Händels „Alexanderfest" auf. Die Aufführung war keineswegs hervorragend. Balletmusik von Rameau und Bachs Konzert für zwei Flöten, Violine, Streichorchester und Orgel — sehr schön gespielt — vervollständigten das Programm.

Felix Welcker

BUDAPEST: So geringe künstlerische Anregung wir derzeit in der Oper finden, um so reichere gewährt uns der Konzertsaal. Selbstverständlich stehen auch hier Meisterschaft und Dilettantismus oft dicht nebeneinander, aber in der Fülle des Gebotenen überwiegt doch edle Künstlerschaft. Die Sensation der bisherigen Saison bildeten die beiden Konzerte, die das Orchester des „Wiener Konzertverein" im Redoutensaal gab. Wir lernten in der Künstlervereinigung eines der besten Orchester der Welt, in dem Dirigenten Ferdinand Löwe einen allerersten Meister kennen. In den Darbietungen des Orchesters — wir hörten u. a. Beethovens Fünfte, Tschaikowsky's „Pathetische", Richard Strauß' „Don Juan", das „Meistersinger-Vorspiel" — vereinigen sich eine nicht zu überbietende Exaktheit der Rhythmik, feinfühligste Dynamik mit jugendlicher Kraft, sinnlicher Schönheit und Wärme der Klanggebung, der geistvollsten Plastik und sicherem Stilempfinden zu fast absoluter Vollkommenheit der Interpretation. Wir hoffen, daß der Besuch der Wiener Kollegen auf unsere trefflichen Philharmoniker aneifernd wirken wird. In den Konzerten der letzteren gab es als einzige Novität Rudolf Lavotta's, eines in Paris lebenden jungen Ungarns symphonische Dichtung „Nuit Walpurgis classique", die Vertonung eines tollen Poems von Verlaine, die bei aller klangkoloristischen Virtuosität und harmonischen und sonstigen Bizarrerieen ehrliches melodisches Denken und klares rhythmisches Empfinden verriet. — Mit wenig Glück führte sich in dem erschrecklich unakustischen Prunksaal der neuen Landesmusikakademie ein neues, aus Professoren und absolvierten Zöglingen des genanten Institutes bestehendes Orchester ein. Mangels berufener Dirigenten ist die Führung der in ihrer Zusammensetzung sonst erstrangigen Körperschaft den Professoren Hubay und Popper anvertraut. Dieser Umstand sowie die Programmbildung fordern scharfe Kritik heraus. — Für das Bedürfnis an kammermusikalischer Anregung sorgen die Quartette Grünfeld-Bürger und Kemény-Schiffer, zu denen als Saisongäste die „Brüsseler" und die „Böhmen" treten. — Hubay und Popper haben sich mit Dohnányi, Stavenhagen und Backhaus zu einem Zyklus von drei Trioabenden zusammengetan. An dem ersten Abend führte Dohnányi seine Partner zum Siege, der zweite mit Stavenhagen brachte eine starke Ernüchterung. — Aus der Flut solistischer Veranstaltungen ragten Klavierabende Dohnányis, der auf der Höhe hinreißender Künstlerschaft stand, und Sauers hervor. Von großen Geigern hörten wir Mischa Elman, Vecsey und Thibaud. Von Gesangskünstlern neben den Damen Gmeiner, Dessoir und Koenen Alexander Heinemann, dessen Bewundererkreis sich immer mehr weitet, und Valborg Svärdström, die sich hier einer beispiellosen Popularität erfreut.

Dr. Béla Diósy

BUENOS AIRES: Die letzte Ernte des Jahres barg noch einige gewichtige Garben. Aus dem dritten Konzert Cattelani's, in dem der Deutsche Männerchor glücklich mitwirkte, sei erwähnt Schuberts „Unvollendete", wohl das beste, was ich je von diesem Orchester zu hören bekam. Rimsky-Korssakow's „Das große russische Osterfest", ein was Inhalt und Satz anbelangt ursprüngliches und interessantes Werk, ward gleichfalls prächtig gespielt; dagegen blieb „Siegfrieds Rheinfahrt" aus der „Götterdämmerung" für die Hörer völlig unverständlich. Von Provesi erzwangen ein Präludium und Intermezzi Beachtung durch geistreiche Einfälle und eigene Orchesterfarbe. Anderseits vermochte Cattelani mit seinem „Hymnus" auf Garibaldi sich nicht als eine starke Persönlichkeit auszuweisen; vorderhand zu viel Anlehnung und Mache. — Das vierte Heisecke-Konzert brachte wieder zwei Klavierquartette. Das eine, op. 38 von Rheinberger, eine gediegene, stellenweis akademisch anmutende Musik, ward gut gespielt, das andere, von Mozart, hätte feiner angefaßt werden müssen. Das Interesse, das die Zusammenstellung von Harfe mit Violine und Cello erregte, verflüchtigte sich schnell unter Einwirkung der Oberthürschen Musik, die Dancias Spuren errötend folgte. — Ferner erlebten wir ein „Gran Concierto de los eminentes artistas Adolfo Borschke, Pianista, y Dr. Richard de Herter,

Violinista.“ Groß war nur die Eitelkeit und Eingebildetheit des Violinisten und eminent sein unwürdiges Betragen auf dem Podium. Ernster ist der Pianist zu nehmen; sein Spiel vermochte das Vorurteil, das sein gewaltiges Liszt-Haar und die Gemeinschaft des andern hervorgerufen hatte, zu besiegen und wenigstens freundliche, wenn auch nicht die beabsichtigten eminenten Eindrücke zu hinterlassen. — Unser einheimischer Pianist Ernesto Drangosch gab zwei gutbesuchte Konzerte. In dem ersten spielte er ein Riesenprogramm Lisztscher Werke herunter, im zweiten zwölf Stücke von Chopin, Liszt und Weingartner. Diese Konzerte zeigten, daß der junge Künstler das Zeug zum Pianisten von Weltruf hat. Es ist zum Erstaunen und ein Genuß zu hören, wie rhythmisch klar, groß umrissen und musikalisch vertieft er Liszt spielt; die Ansorgische Schattierung des Tones beherrscht er fast völlig. Was seiner Technik noch fehlt, zeigten besonders die Chopinschen Etüden: Klarheit, Vielseitigkeit, Brillanz, verhüllender Pedalgebrauch. Buenos Aires dürfte aber nicht der Ort sein, der eine solche Begabung zur Meisterschaft reifen läßt.

Hermann Kieslich

CHEMNITZ: Aus den Programmen der vier Abonnements-, zehn Symphonie- und zwei Volkskonzerte der Stadtkapelle (Max Pohle) sind von symphonischen Werken hervorzuheben: Regers Serenade G-dur, Nicodé's „Gloria“, Brahms' e-moll Symphonie, Heinrich Hofmanns „Ungarische Suite“ und Händels „Concerto grosso“ in f-moll. Von interessanter Programmmusik erschienen: Weingartners „König Lear“, Walter Dosts „Liebesleben“, Alexander Ritters symphonische Walzer „Olafs Hochzeitsreigen“, Berlioz' „Harold in Italien“, Bizet's „Patrie“, Schillings' Pfeifertag-Vorspiel und Sibelius' „Pan und Echo“ und „Valse Triste“. Im ersten Lehrergesangvereins-Konzert wurden Hugo Launs „Normannenabschied“ erstmalig, sowie eine größere Anzahl von Männerchören (Thuille, Othegraven, Zöllner, Mozart, Jochimsen, Fried) aufgeführt. In einem Festkonzert zur Feier des 75jährigen Bestehens der Stadtkapelle erstand Beethovens „Neunte“ in aller Schönheit und Größe. In einem Wagner-Abend interessierte besonders die Uraufführung der Ouvertüren „Rule Britannia“, „Polonia“, „König Enzio“ und „Chr. Columbus“. Als Solisten hörten wir in vorgenannten Konzerten: Violine: Eugène Ysaye (A-dur Konzert von Viotti und Schottische Phantasie von Bruch); Henry Prins (E-dur Konzert von Bach); Klavier: Martha Schaarschmidt (c-moll Konzert von Saint-Saëns), Paula Hegner (a-moll von Schumann), Elsa Oertel (e-moll von E. Sauer) und Fanny Herschenfeld (a-moll von Grieg); Gesang: Alfred v. Bary, Hanns Nietan, Felix v. Kraus, Ernst Kraus, Conrad Herwarth, Georg Seibt, Adrienne v. Kraus-Osborne, Eva Uhlmann, Helene Günter, Margarete Preuse-Matzenauer und Senta Wolschke (Arien und Lieder von Strauß, Brüll, Gounod, Brahms, Trommer, Reinecke, Schubert, Trägner, Becker und Wagner); Orgel: Bernhard Pfannstiehl (Phantasie von Léon Boëllmann) und Georg Stolz (d-moll Toccata und Fuge von Bach). — Der Musikverein (Franz Mayerhoff) bestätigte seinen Ruf in einer brillanten Wiedergabe von Bruchs „Odysseus“. Solisten: A. Kieß, Adrienne v. Kraus-Osborne, Lotte Kreisler, Margarete Loose, Alfred Zippel, Georg Seibt. — Kirchenkonzerte fanden statt: St. Jacobus (Franz Mayerhoff): Chöre von G. Schumann, Mayerhoff, Grieg und Riedel; Orgelwerke von F. W. Degner (Variationen) und Saint-Saëns; Lieder von Stör, Dvořák, Fischer (Anna Quensel); Cellokompositionen von Schubert, Händel und Bach (Max Kießling). St. Lukas (Georg Stolz): die hauptsächlichsten Vertreter der Familie Bach. St. Petrus (Oswald Bemmann): Chorwerke von Herzogenberg, v. Wilm, Paul Gerhardt, Heinrich Lang, Bernhard Schröter (1587) und Riedel, Lieder von Bach, Händel, Cornelius. St. Markus (Georg Meinel): Brahms' „Deutsches Requiem“ und Bachs Kantate „Ich elender Mensch“. St. Paulus (Paul Reim): Gesänge von Bach, Cornelius, Friedemann Bach (Margarete Loose, Berta Asbahr, Arno Beyer); Orgelkompositionen von Schumann und Kretschmer (Robert Butze). St. Johannes (Ernst Palitzsch): Violinkompositionen von A. Becker, Fr. Thomé und A. Klengel (Johanna Dehling); Lieder von Schurig und Becker (Helene Schmidt); Orgelwerke von Bach und J. Renner (G. Körner) und Chöre von Flügel, Palme und Engel. — In einem Konzert der Blinden der Landesanstalt wurden Chorlieder von Hauptmann, Ph. E. Bach, Adam, Merk, Jansen und Lassen, sowie Orgelwerke von Rheinberger (Fr. Wagner) zu Gehör gebracht. — Die „Musikgruppe“ veranstaltete eine „Grieg-Gedächtnisfeier“. — Eigene Konzerte bzw. Liederabende gaben: Frédéric Lamond (Beethoven-Abend); das Dresdener Trio der Herrn Bachmann, Bärtlich, Stenz: Volkmann b-moll und Beethoven B-dur Trio, Walzer von Schytte und „Gesprochene Lieder“ von Gerlach (Hugo Waldeck); Eva Uhlmann und Franz Mayerhoff („Das in- und ausländische Volkslied“); Käte Ufert und Arthur Smolian (Lieder von Brahms, Jansen, Grieg, dell' Acqua, Cosak, Schumann); Pablo de Sarasate und Berthe Marx (Werke von Scarlatti, Haydn, Mozart, Schütt, Sarasate, Liszt); Martha Stapelfeldt und Franz Mayerhoff (Lieder von Wolf, Behm, Anna Cramer, Mayerhoff, Brahms, Schumann, Schubert); Eugen Richter: Hans Fährmann-Abend (Orgel-, Gesang- und Kammermusikwerke).

Oskar Hoffmann

CINCINNATI: Den Reigen der durch zeitweilige Auflösung unseres eigenen Symphonieorchesters geschaffenen Gastspielkonzerte auswärtiger Vereinigungen eröffnete das Chicagoer Theodor Thomas-Orchester mit bloß mäßigem Erfolge. Ist es auch zur Verkündigung musikalischer Großtaten nie berufen gewesen, so hat es Thomas doch verstanden, Disziplin und Zusammenspiel auf hohe Stufe zu bringen. Weniger inspirierender Dirigent als guter Drillmeister, hat er sein Orchester technisch soviel gelehrt, als es unter der Leitung seines Nachfolgers Frederic Stock wieder verlernt zu haben scheint. Mit der Präzision haperte es sehr stark in der D-dur Suite von Bach, und den überhasteten Zeitmaßen der zweiten Symphonie von Beethoven hätte auch ein virtuoseres Orchester kaum folgen können. Auffallend war die lässige

Bogendisziplin im Streichkörper und der Mangel sinnlicher Klangschönheit in der Gesamtleistung, trotzdem das Orchester fast durchweg gutes Material und unter den Bläsern ganz hervorragende Vertreter ihrer Instrumente besitzt. Solist des Konzerts war Josef Hofmann, dem es versagt zu sein scheint, wärmere Stimmung als Künstler zu verbreiten. Seine stupende Technik läßt den Hörer fast ebenso kühl wie den Spieler selbst. Dagegen gebührt ihm Dank für die Wiedergabe eines sehr ansprechenden neuen Klavierkonzerts von Liapounow. Gibt sich in heutiger Zeit ein Virtuose — Spieler oder Sänger — überhaupt noch die Mühe, ein neues Werk zu studieren, so muß dies als verdienstvolle Ausnahme anerkannt werden. Allerdings scheinen unter den Neu-Russen die Beziehungen zwischen den Schaffenden und Reproduzierenden erfreulicherweise durchaus solidarisch zu sein. Beweis dessen: das erfolgreiche Gastspiel des russischen Symphonieorchesters aus New York. Dem Material des Chicagoer weit nachstehend, hat es in Modest Altschuler einen Dirigenten, der diesen Mangel durch die Kraft seiner Persönlichkeit zehnfach ausgleicht. Wahrhaftig, die russischen Tonsetzer könnten sich keinen fähigeren und hingebenderen Verfechter ihrer Sache in Amerika wünschen. Unter ihm fand die viersätzige Suite „Aus dem Mittelalter" von Glazounow eine köstliche Wiedergabe. Von den kleineren Orchesterstücken des Programms verdient Järnefelt's Berceuse besondere Erwähnung. Das allerliebste Stückchen wurde vom Konzertmeister Kaufman mit solcher Tonsüße gespielt, daß unser sonst so kühles Publikum sich die Wiederholung erzwang. Der Pianist Ernst Hutcheson von Baltimore spielte das b-moll Konzert von Tschaikowsky mit Schwung und bedeutender technischer Beherrschung, doch vermag sein Spiel noch nach der Gefühlsseite hin zu reifen. — Von Solistenkonzerten müssen Recitals von Wladimir de Pachmann, Teresa Carreño und Jan Kubelik erwähnt werden, von denen die beiden letztgenannten unter Ausschluß der Öffentlichkeit litten. Will sich Pachmann mit der dieswinterlichen Tour wirklich vom amerikanischen Publikum verabschieden, so sollte man dies fast bedauern. Trotz seiner — gelinde gesagt — Absonderlichkeiten (die er übrigens aus Geschäftsrücksichten hier stärker als in Europa aufträgt) ist und bleibt er der Klavierspieler par excellence. Wer freilich pauken lieber hört, mag getrost zu Frau Carreño gehen, die sich immer größere Mühe gibt, der groben Reklame als Klavieramazonin und Tastenlöwin gerecht zu werden.

Louis Viktor Saar

DANZIG: Das meiste Hervorragende wurde auf dem Gebiete der Kammermusik geleistet, und zwar von dem ausgezeichneten Quartett Kroemer-Schwidewski-Senger-Krasselt mit dem meisterhaften, wie ein reifes Werk von Brahms sich ausnehmenden Quartett F-dur des 19jährigen Toch, ferner mit dem großen d-moll Quartett von Schubert u. a. An die Stelle der Genossenschaft Binder-Davidsohn-Seidel-Frl. Dorrenboom, deren Quartett zuletzt noch Beethoven op. 127 und Strauß op. 13 rühmlich spielte, trat das Trio Binder-Kroemer-Becker, das in idealer Vollendung die Quartette op. 18 von Saint-Saëns und op. 5 von Volkmann vortrug, Binder mit Kroemer die Violinsonate op. 13 von Grieg. — Wernicke (Violine) und Helbing (Klavier) gaben sehr verdienstlich Beethoven op. 96 und Schubert op. 75. — Bewundernswert in Grazie und Klarheit spielten die Schwestern Satz an zwei Klavieren Variationen von Brahms, Variationen von Grieg und Bachs c-moll Konzert. — In seinen Symphoniekonzerten gab Binder trefflich die geistvolle Serenade op. 14 von Sekles, „Finnlandia" von Sibelius, „Dans les bois" von Godard neben Altklassik. Paula Stebel spielte unter Binder das Es-dur Konzert von Beethoven mit einem Anlauf zu besserer Phrasierung — es sollte wohl „weise Beschränkung" sein. Georg Schumann trug höchst brillant das a-moll Konzert von R. Schumann vor. — Epochemachend für Danzig waren zwei Symphoniekonzerte der Theaterkapelle, verstärkt durch die Theilsche Kapelle; Meyrowitz dirigierte die Symphonie pathétique (eine Art Hunnen-Symphonie) von Tschaikowsky, Krasselt die c-moll von Brahms mit Vollendung. — Die Singakademie unter Binder gab eine schwungvoll gelungene Aufführung des „Manasse" von Hegar. — Der Lehrergesangverein unter Schwarz sang die Rhapsodie von Brahms und männergesangliche Kabinettstücke erfreulich. — Der Orchesterverein feierte grandios in zwei Konzerten sein zehnjähriges Bestehen unter Schwarz mit Reger, der mit Frau Ziese seine Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven spielte und seine Serenade dirigierte, und Marteau, der das Violinkonzert von Brahms mit höchster Grazie vortrug. Es waren in jedem Sinn bedeutungsvolle Abende. — Von Gästen besuchten uns noch Petschnikoff und Manén. — Als Volks- und Orchesterbildner wirkt C. Theil nach wie vor so talentwie verdienstvoll. — Unterzeichneter gibt wöchentlich „Hörstunden", mit wechselnden Themen, darunter an Konzerten bis jetzt je ein Programm Bach, Beethoven, Brahms.

Carl Fuchs

DORTMUND: Felix Mottl leitete das zweite Volks-Künstlerkonzert (C. L. Krüger) und verhalf den Vorspielen zum „Fliegenden Holländer", zu den „Meistersingern" und zum „Parsifal" zu imposanter Wirkung. Das Künstlerehepaar Kraus-Osborne bewährte sich durch den vollendeten Vortrag von Liedern und Balladen von Schubert, Weber, Mozart, Loewe. — Im Solistenkonzerte von Hüttner, dem wegen seiner hohen Verdienste um das Dortmunder Musikleben der „Königliche Musikdirektor" verliehen wurde, paarte die Geigerin Steffi Geyer in Werken von Tschaikowsky und Vieuxtemps glühendes Temperament mit tiefer seelischer Empfindung. Das Philharmonische Orchester betätigte sich durch das Vorspiel zum dritten Akt von Schillings' „Pfeifertag" und die geistvollen Variationen von Elgar. — Das Konservatorium veranstaltete unter Holtschneider eine erhebende Bach-Feier mit Maria Philippi als Solistin. — Zu einer Jubiläumsfeier für Janssen, der vor 25 Jahren die Leitung des Vereins übernahm, gestaltete sich das zweite Musikvereins-Konzert. Mit rastlosem Eifer hat er als feinempfindender Musiker die Konzerte auf



eine hohe künstlerische Stufe gebracht, freudig dabei unterstützt vom Philharmonischen Orchester. Als Anerkennung erhielt er den Titel Professor. Wie bei seinem Antritte spielte er auch jetzt Beethovens Es-dur Konzert mit demselben Glanz und demselben poetischen Duft. Chorseitig fesselte die charaktervolle Neuheit „Lenore" von O. Lies. Satztechnisch hervorragend, ist sie mit warmem Schaffenstrieb erfaßt und mit wechselreicher Farbe gemalt. Solistisch wirkten mit Johanna von Linden van der Heuvell, Franziska Hoffmann und Otto Süße. — Durch den Lehrergesangverein vermittelte uns Laugs die Bekanntschaft der eindrucksvollen Neuheit: „Grenzen der Menschheit" von Neumann. Carlotta Stubenrauch (Paris) entzückte durch den Vortrag des Violinkonzerts in A-dur von Saint-Saëns. — Die Pianistin Julia Röhr (Düsseldorf) spielte das Es-dur Konzert von Beethoven mit eben soviel Feinsinn und Schönheit wie das in b-moll von Xaver Scharwenka mit Bravour und Temperament.

Heinrich Bülle

DUISBURG: Die Wintersaison begann mit einem Orgelkonzert von Karl Paus mit Sophie Schmidt-Illing (Sopran). — Der Gesangverein (Walter Josephsohn) bot in seinem erstem Konzert Schillings' „Hexenlied", von Ernst v. Possart meisterhaft gesprochen, Berlioz' „Phantastische Symphonie", vier Stücke von Grieg und das Meistersingervorspiel. Das zweite Konzert war Bach gewidmet mit fünf Kantaten, von denen „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" durch Felix v. Kraus den ergreifendsten Eindruck hinterließ, der Pastorale für Orgel (F. W. Franke) und der fein gespielten Suite für Flöte (E. Krause) und Orchester. Der dritte Abend begann und gipfelte in Brahms' Doppelkonzert für Violine und Cello (Bram-Eldering und Carl Piening). Arg enttäuschte die Novität: Sekles' Serenade für elf Soloinstrumente. Außerdem gab es noch Beethovens erste Symphonie, die Hebriden-Ouvertüre und Solostücke. — Das erste Symphoniekonzert des städtischen Orchesters (Ernst Schmidt) war ein glanzvolles Beethovenfest: die drei Leonoren-Ouvertüren und die fünfte Symphonie, dazwischen das Violinkonzert (Ernst Schmidt). Im zweiten folgten auf Haydns zweite Symphonie die Romantiker Volkmann (Serenade mit obligatem Cello), Mendelssohn (Sommernachtstraum-Musik) und Weber (Freischütz-Ouvertüre). Felix Kwast fand mit den Cellovariationen von Boëllmann warmen Beifall. — In der „Société" brachten Hugo Grüters und Willy Heß an drei starkbesuchten Abenden sämtliche Violinsonaten von Beethoven in vornehmer Art zu Gehör.

Ses

ELBERFELD: Bereitete im zweiten Künstlerabend der Konzertdirektion M. Th. de Sauset der in jeder Hinsicht sich merklich entwickelnde Franz von Vecsey, die in Technik und Vortrag bedeutende Pianistin Paula Stebel und Martha Schauer-Bergmann durch ihren voluminösen, brillant geschulten, ausdrucksfähigen Mezzosopran auserlesene Genüsse, so stand ihm der dritte, in dem Ottilie Metzger-Froitzheim durch ihre prachtvolle Stimme und ihre Vortragskunst tiefgehende Wirkungen erzielte, nicht nach. Weniger bedeutend erschien der Pianist E. Stefaniai, wogegen das Barmer Städtische Orchester unter Höhne Wertvolles bot. — Einen vollen Erfolg hatte das Konzert des Lehrergesangvereins, sowohl mit dem einfachen Volkslied, wie mit dem kunstvolleren großen Chor „Sängertreue" von Dregert-Hausmann. Den solistischen Teil bestritt Arthur van Eweyk, dessen geschulter Baß jedes Ausdrucks fähig ist, während Helene Rauchenecker am Klavier zu interessieren wußte. — In der ersten Morgenaufführung der Konzertgesellschaft zeigte Pablo Casals in Brahms und Bach die Vorzüge seines Spiels: vollendete Technik, außergewöhnliche Tongebung und gediegene Auffassung. Eva Lißmann trug Lieder von Schubert und Brahms ganz vorzüglich vor, und Dr. Hans Haym begleitete feinsinnig. — Im Bußtagskonzert im Stadttheater war neben Tschaikowsky's „Romeo und Julia" die Wiedergabe der „Eroica" unter Coates außerordentlich klar und charakteristisch. — Das Konzert der Liedertafel ließ in den Männerchören den Aufschwung erkennen, den der Verein unter Ad. Zimmermann genommen; dieser erwies sich auch mit Beethoven und Mendelssohn als ein Pianist von hervorragender Begabung. — Das zweite Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft war ein unter Hans Haym glänzend verlaufener Beethoven-Abend (Phantasie und „Neunte"), in dem sich Ernst Potthoff als durch Anmut und Klarheit ausgezeichneter Beethovenspieler und Anna Stronck-Kappel (Sopran) besonders hervortaten. Bei dem Mangel an großen modernen Chorwerken hatte im dritten Abonnementskonzert die musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug" von Gabriel Pierné unter Hans Hayms Leitung auch hier großen Erfolg. Von den Solisten: Johanna Dietz, Else Launhardt, Elli Pfeiffer, Richard Fischer, Julius Kiefer, leistete namentlich der letzte in der Sternenlegende Vortreffliches.

Ferdinand Schemensky

ESSEN: Stefi Geyer war die Solistin des IV. Musikvereinskonzerts und erntete mit Goldmarks Violinkonzert, das ihre Technik glänzen ließ, ohne zu große Anforderungen an die Auffassungskraft zu stellen, rauschenden Erfolg. Neben einigen schön gesungenen Chören von Schubert und Schumann brachte Professor Witte noch Beethovens achte Symphonie. — Der Männer-Gesangverein faßte unter seinem neuen Leiter Ludwig Riemann den Mut zu einem wirklich künstlerischen Konzert, was bei derartigen Vereinen ja leider noch immer eine ganz außergewöhnliche Tat bedeutet. Er bot Chöre von Schumann, Liszt und [illegible] von Grieg, und Orchesterstücke [illegible] also ein Programm ohne die übli[illegible] losigkeiten. Der Erfolg zeigte [illegible] Streben nicht vergebens war. H[illegible] sich andere Vereine ein Beis[illegible]

FRANKFURT a. M.: U[illegible] Konzerten des neuen Jahres [illegible] umsabende und eine Pr[illegible] Quartettgenossensch[illegible] scheinungen. W. [illegible] talent löste zum ers[illegible] gestellte Aufgabe — [illegible] D-dur Symphonie — [illegible]

große Einsicht bis ins Detail, Sinn für ein schwungvolles Ganzes und namentlich die gesunde und herzhafte Frische, die dem Manne gleich beim ersten Auftreten hier so viel Freunde warb. So ließ es sich denn erkennen, daß Brahms in Tönen zwar denkt aber nicht tüftelt, wie uns andere Dirigenten in mißverständlicher Auffassung seines komplizierten Satzes leicht glauben machen. Die Koloratur-Gesangskünste Hermine Bosetti's aus München nahmen sich im Konzertsaal etwas kühler aus, als bei ihrem früheren Gastspiel in der Oper. Dagegen erfreute man sich wieder ohne jedwedes Wenn und Aber an den Liedergaben Johannes Messchaerts, der Grieg, Brahms und Schumann sang, und neben dem sich auch die pianistischen Vorträge Johanna Stockmarr's aus Kopenhagen viel Gunst errangen. Das Rebner-Quartett machte sich u. a. mit einer Wiederholung des auch in seinen Herbheiten und Schrullen fesselnden Streichquartetts op. 10 von Debussy verdient und legte dabei auch eine starke Probe unerschütterlicher Vortragssicherheit ab. Auch das zweite Auftreten der neuen Trio-Vereinigung hat sich mit Hinzutritt von Ludwig Keiper (Viola) im Klavierquartett op. 13 von Richard Strauß und im Schubertschen Forellenquintett, dessen Kontrabaßpart W. Seltrecht ausführte, schön bewährt und darf zu weiteren Taten aufgemuntert werden. Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B: Unter den überreichen Darbietungen der seitherigen Wintersaison seien zunächst die drei Städtischen Symphonie-Konzerte erwähnt, deren Höhepunkte in den Aufführungen folgender Werke gipfelten: Mozarts g-moll Symphonie, Beethovens G-dur Klavier-Konzert (Edouard Risler) und Namensfeier-Ouvertüre op 115, Grieg's Holberg-Suite op. 40, Dvoraks erstmals gehörter Symphonie in d-moll, Sekles' Serenade op. 14, Händels Konzert für Streicher g-moll und Strauß' „Heldenleben". Als Solisten beteiligten sich ferner Margarete Preuse-Matzenauer mit der vorzüglich gesungenen Sextus-Arie aus Mozarts „Titus" und Liedern von Schubert und Wagner und der Tenorist Felix Senius. — Eine hochinteressante Neuheit bot der Musikverein (unter Alex Adam) mit Gabriel Pierné's: „La Croisade des Enfants." — Einen beinahe grellen Gegensatz hierzu bot die Aufführung von Klughardts: „Die Zerstörung Jerusalems" durch den Oratorien-Verein (unter Carl Beines), deren deutsche Gründlichkeit und nach klassischen Mustern gebildete Gediegenheit der Arbeit trotz teilweisen Mangels an eigenartiger Erfindung vorteilhaft gegen Pierné abstach. Die Ausführung beider Werke verdient vollstes Lob. — Im neuerbauten, akustisch vorzüglichen Paulus-Saale konzertierte das Kaim-Orchester unter Schneevoigt mit Beethovens Coriolan-Ouvertüre, Strauß' „Tod und Verklärung" und Bruckners „Romantischer", wobei besonders diese, hier schon zum viertenmal aufgeführt, glänzend durchschlug. — Auf dem Gebiet der Kammermusik präsentierte sich das Wiener Rosé-Quartett mit Beethoven (Quartett op. 59 Es-dur, Schumann op. 41 A-dur und Haydn op. 76 d-moll) als eine erstklassige Vereinigung. Ferner veranstalteten die Münchener einen Beethoven-Abend (Quartett op. 18 B-dur, Quartett in e-moll op. 59 und Streich-Trio in D-dur op. 8). Es erschienen sodann das Russische Trio, Hugo Becker und Carl Friedberg, Pablo de Sarasate mit Berthe Marx, der Meistersänger Johannes Messchaert u. a.

Victor August Loser

GENF: Großen Erfolg hatten die von den zwei Genfer Violinisten Robert Pollak und Louis van Laar veranstalteten Konzerte. Die Darbietungen waren muster- und meisterhaft. Der Pianist Göllner war auch an diesen Abenden beteiligt und bewährte sich ganz vortrefflich. — Die zweite Kammermusik der Herren Reymond, Darier, Pahnke und A. Rehberg unter Mitwirkung der Pianistin Frau Chéridjian-Charrey brachte Mozarts Streichquartett in D-dur, die Sonate op. 99 für Cello und Klavier von Brahms, sowie als Manuskriptnovität das Trio op. 21 für Piano, Violine und Cello von L. Sinigaglia zum wohlgelungenen Vortrag. — Das fünfte und sechste Konzert des Lausanner Symphonie-Orchesters, von Kapellmeister Alex. Birnbaum dirigiert, brachten reichhaltige Programme, die einen unbestrittenen Erfolg errangen. — Im Saal des Casino de St. Pierre gaben die Damen J. Dejoux (Klavier), Chautems-Demont (Violine), L. Choisy (Bratsche), J. Perrottet (Cello), El. Bastard (Gesang), sowie ein Mädchenchor unter Leitung von H. Kling ein Wohltätigkeitskonzert. Das Auditorium zeichnete die Leistungen mit lebhaftem Beifall aus. — In der Kathedralkirche St. Pierre veranstaltete Domorganist Otto Barblan ein Weihnachtskonzert. Außer zwei Werken von J. S. Bach und Bruckner kam das Oratorie de Noël für Chor, Soli, Orchester und Orgel von C. Saint-Saëns zum Vortrag. — Die drei letzten Abonnementskonzerte zeigten die technische Leistungsfähigkeit der Mitwirkenden und den künstlerischen Ernst, mit dem der Dirigent, Herr Risler, und das Orchester ihrer Aufgabe gerecht wurden, durch die ganz vortreffliche Ausführung der einzelnen Werke. Solist im zweiten Konzert war Jacques Thibaud, der ein Konzert in G-dur von Emanuel Moor sowie die Chaconne von Bach zum Vortrag brachte. Das dritte Konzert wurde mit der Ouvertüre zu „Sancho" von E. Jaques-Dalcroze eröffnet. Der Solist des Abends, Francis Thorold (Bariton), sang nebst einer Arie aus Händels „Samson" drei Lieder von R. Strauß. Den Beschluß bildete Beethovens Pastorale, wundervoll vorgetragen. Im vierten Konzert war der erste Akt von „Tristan und Isolde" der Hauptanziehungspunkt des Abends. Großen Erfolg erzielten die Solisten: Frau Kaschowska (Isolde), Frau Preuse-Matzenauer (Brangäne), Herr Rémond (Tristan), Herr Büttner (Kurwenal), Herr Lapelleterie (Tenor), der die Stimme eines jungen Seemanns übernommen hatte. Im ganzen eine ganz vorzügliche Ausführung. Gefällige Abwechslung brachten die Liedervorträge von Herrn Rémond und Frau Preuse-Matzenauer. Den Beschluß des sehr langen Abends bildete Isoldes Liebestod, von Frau Kaschowska künstlerisch vollendet zum Vortrag gebracht.

Prof. H. Kling

GOTHENBURG: Unsere Stadt hat sich während der letzten Jahre zu einem Mittelpunkt des Musiklebens in Schweden emporgearbeitet. Diese erfreuliche Entwicklung ist in erster Linie

der Gründung des Gothenburger Orchestervereins zu verdanken. Die Wirksamkeit der hiesigen Philharmonischen Gesellschaft sowie des Musikvereins haben aber auch zu dieser Musikblüte beigetragen. Die Errichtung eines ständigen Symphonieorchesters wurde durch eine Schenkung des Dr. P. Fürstenberg ermöglicht, der eine Summe von 400000 Mark zur Förderung des Musiklebens in Gothenburg testamentarisch vermachte. Der Orchesterverein wurde im April 1905 gebildet, und schon im Herbst desselben Jahres konnte er seine Wirksamkeit mit einem Orchester von 52 Musikern unter Leitung der Kapellmeister Heinrich Hammer und Olallo Morales eröffnen. In der ersten Saison wurden 75 Orchesterkonzerte nach einem streng befolgten Plan veranstaltet. Nach dieser Arbeitsordnung wird vom 1. Oktober bis 1. Mai jeden Mittwoch ein Symphoniekonzert und alle Sonn- und Feiertage ein populäres Konzert gegeben. Überdies finden alljährlich fünf Abonnementskonzerte statt unter Mitwirkung hervorragender Solisten, wie Eugen d'Albert, Hugo Becker, Henri Marteau, Irma Senger-Sethe, Ellen Gulbranson, Felix Senius, Artur Schnabel u. a. Die Konzerte, die in dem neuen, 1280 Sitzplätze enthaltenden Konzerthaus gegeben werden, erfreuen sich des größten Interesses und der Sympathie von seiten des Publikums, wozu die niedrigen Billetpreise (60 Pf., 2,25 Mk., für Arbeiter sogar nur 20 Pf.) kräftig beigetragen haben. Ausschank von Bier findet nicht statt. Der Saal wird während der Musikstücke verdunkelt. Als Dirigent für die jetzige Spielzeit wurde der bekannte schwedische Tonsetzer und Pianist Wilhelm Stenhammar gewählt; als erster Konzertmeister fungiert Julius Ruthström, ein hervorragender Schüler Joachims. Von den Orchesterkonzerten im Oktober sind besonders hervorzuheben drei Grieg-Konzerte und ein Abonnementskonzert unter Mitwirkung von Ernst von Dohnányi, der Liszts Es-dur Konzert glänzend spielte. — Die Philharmonische Gesellschaft, die im vorigen Winter „Ein deutsches Requiem" von Brahms und Berlioz' „Fausts Verdammung" vorführte, veranstaltete im Dezember ein Konzert mit einer Bach-Kantate, Beethovens Chorphantasie und dem Schluß des ersten Aktes von „Parsifal". — Der Musikverein, der sich die Pflege der Kammermusik zur Aufgabe gestellt hat und uns durch Heranziehen von Quartettgesellschaften, wie des Joachim-Quartetts, der „Böhmen", der „Brüsseler" und des Aulin-Quartetts viele genußreichen Abende bereitet hat, gab sein erstes Konzert unter Mitwirkung des Sevcik-Quartetts aus Prag. — Von Solistenkonzerten sind in erster Linie zwei Liederabende von Ludwig Wüllner zu erwähnen, die mit Enthusiasmus aufgenommen wurden.

Herbert Olbers

GRAZ: Aus der Reihe der Starkonzerte — Alessandro Bonci, Leo Slezak — ragt hervor der Abend von Valborg Svärdström, einer ganz individuellen Gesangsbegabung. — Wertvolle Kammermusikabende veranstalteten das Triestiner Quartett und die Wiener Hofmusiker mit Prill an der Spitze. — Ein Festgottesdienst ist dem Männergesangverein und dem Singverein zu danken, die unter Franz Weis Beethovens Missa solemnis aufführten.

● Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Unsre großen Chorvereine erschienen mit je einer Aufführung auf dem Plane. Die Singakademie, jetzt Robert Franz-Singakademie benannt, brachte Cherubini mit seinem Requiem zu Ehren, während die Neue Singakademie auf Haydns ewigjunge „Schöpfung" zurückgriff. — Die Winderstein-Kapelle aus Leipzig bescherte uns einen Beethoven-Abend, an dem Frederic Lamond das G-dur Klavierkonzert meisterlich vortrug. Lebhaftes Interesse erweckten die neuentdeckten Ländler und Tänze des großen Meisters, die Hugo Riemann vor kurzem herausgegeben hat. — Vor ausverkauftem Saale fand das dritte Symphonie-Konzert der vereinigten Theater- und Militärkapelle unter Eduard Mörikes Leitung statt. Brahms und Wagner, die sich auf der Bühne des Lebens sorglich aus dem Wege gingen, begegneten sich hier mit einigen ihrer schönsten Tondichtungen. Von Brahms stand die D-dur Symphonie und von Wagner das Siegfried-Idyll und das Meistersingervorspiel auf dem Spielplan. Bei Brahms merkte man, daß die eigentümliche Schreibweise des Meisters der Kapelle noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist. Glänzend gelangen dagegen Wagners Werke. Walther Soomer, unser ehemaliger Heldenbariton, sang ganz prachtvoll Wotans Abschied und einige Balladen von Loewe. Das vierte Konzert war ausschließlich Richard Strauß gewidmet, von dem wir die Symphonia domestica und Bruchstücke aus „Feuersnot" und „Salome" zu hören bekamen. Es war verblüffend, wie Mörike die Werke interpretierte. Sofie Wolf vom Stadttheater sang einige bekannte Lieder mit warmer Empfindung; leider verhinderte die begabte Künstlerin eine leichte Indisposition an der ganzen Entfaltung ihrer schönen Mittel. — Von Solisten ließen sich hören Marie Knüpfer-Egli und Margarete Knüpfer in einem Lieder- und Duettenabend; doch sprachen die Vorträge nicht immer unmittelbar an. Alice König (Leipzig) hat gesanglich schon viel gelernt, aber es ist noch keine Höhenkunst, die sie bietet. Als ein schlimmer Tastenheld entpuppte sich Dr. Paul Lutzenko. Weder Farben noch Seele! Mit Temperament allein ist's nicht getan. Weit besser war Herr Weinreich in Friedemann Bachs d-moll Konzert und Stücken von Brahms.

Martin Frey

HANNOVER: Das vierte und fünfte Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle brachte unter der Leitung der Herren Doebber bzw. Bruck teils gute alte Bekannte, teils interessante Novitäten. Im vierten Konzert gab es in sorgsamer und liebevoller Darlegung die Symphonieen in F-dur von Brahms und in c-moll von Beethoven, während Emil Sauer, vom Orchester geradezu einzig begleitet, Schumanns a-moll Konzert in wundervoll poetischer Weise zum Leben erweckte. Im fünften waren drei gewichtige Novitäten vertreten. Neben der allerdings wenig eigenartigen Jugendouvertüre zu „König Enzio" von Wagner gab es als Hauptnummer die „Tragische Symphonie" von Draeseke, ein Werk, das wohl wegen seines Aufbaues und seiner kontrapunktischen Verarbeitungen interessieren, wegen des ihm an-

haftenden Mangels an wirklich innerer Empfindung und Eigenart aber nicht erwärmen konnte. Tschaikowsky's Suite op. 55, eine tonschöne, klanglich sehr wirkungsvolle und auch orchestral sehr dankbare Schöpfung, bildete neben Smetana's „Moldau" den übrigen Teil des Programms. — Von bedeutenderen Solisten besuchten uns neben der in ihrer reizenden Kleinkunst noch immer obenanstehenden Susanne Dessoir die stimmbegabte und temperamentvolle Sängerin Eva v. d. Osten, ferner der treffliche Pianist Conrad Ansorge, der aber in seinem hiesigen Konzert etwas gar zu sehr kraftmeierte, dann das Schwesternpaar Margarethe und Helene Eussert, sowie — von Ensembles — das herrliche Böhmische Streichquartett und das Holländische Trio. Unser treffliches Riller-Quartett absolvierte im Dezember seinen zweiten und dritten Kammermusik-Abend mit künstlerisch gutem Erfolge.

L. Wuthmann

HEIDELBERG: Im Vordergrund des regen Musiklebens stehen die Bachvereins-Konzerte, deren Leiter Philipp Wolfrum in der Aufstellung stilistisch wertvoller Programme und ihrer Durchführung geradezu vorbildlich wirkt. Bereits sind fünf Konzerte erledigt. Das erste zum Gedächtnisse Joachims und Griegs vermittelte namentlich ein gut orientierendes Bild vom Schaffen des nordischen Tondichters. Im zweiten interessierte durch ihr realistisches Kolorit und ihre thematische Kunst die fünfsätzige „Indianische Suite" von Mac Dowell, die glanzvoll dargeboten wurde. G. Liebling spielte aristokratisch Mendelssohns d-moll Konzert. Im dritten hatten Beethoven (siebente Symphonie) und Wagner das Wort; in den Vokalsoli detonierte Charlotte Huhn zu sehr, um allen Ansprüchen künstlerisch gerecht werden zu können. Einen vollen Erfolg durfte im vierten Konzert Max Reger verzeichnen, dessen op. 100 (Orchestervariationen und Fuge) mit Recht begeisterte Würdigung erfuhr. Große Triumphe feierte Reger auch als Orchesterdirigent. Alexander Sebald führte vornehm das Violinkonzert von Brahms aus. Bachs Weihnachtsoratorium (I., II. und III. Teil), unter Berücksichtigung der Robert Franzschen Partitur bearbeitet von Wolfrum, beschloß die erste Hälfte der Konzertreihe. Solisten (die Damen Koenen und Bletzer, die Herren Senius und Zalsman) und Chor, Orgel (K. Hasse) und Orchester boten Mustergültiges. Je nach dem Charakter der Stücke war der musizierende Apparat sichtbar oder versenkt, der Zuhörerraum hellbeleuchtet oder verdunkelt. — Zur Pflege der Kammermusik erwirbt sich hervorragendes Verdienst Musikdirektor Otto Seelig, der als Partner am Flügel mit dem Brüsseler und dem Böhmischen Streichquartett bereits zwei rühmenswerte Konzerte absolvierte. — Stetige Mehrung erfahren die Solistenveranstaltungen, von denen Erwähnung verdienen die von Frederic Lamond, Bruno Hinze-Reinhold, Sarasate-Marx, Paul Stoye und M. Post, Julius Klengel und Fritz v. Bose, der Schubertabend von Oskar Noé, der Liederabend von Hanna v. Wasielewski. Auch der geistreiche Vortrag von Professor Petsch über Wagners „Lohengrin" verdient hier registriert zu werden.

Karl Aug. Krauß

KASSEL: In den Konzerten der Königlichen Kapelle (Dr. Beier), die von Symphonieen die A-dur von Beethoven und die c-moll von Brahms in bester Darbietung brachten, gewann im Flug die Herzen die fein geartete Serenade für elf Soloinstrumente von Sekles. Eine Tondichtung von W. v. Möllendorf, „Hexensabbath", in charakteristischen Farben eine Brocken-Vision illustrierend, fand freundliche Aufnahme. In Miß Swickard lernten wir eine tüchtige Sopranistin mit schöner Stimme und hoher Gesangstechnik kennen, während im letzten Konzert die vornehme Gesangskunst unseres Opernmitgliedes Wuzél zu wohlverdienten Ehren kam. — Gediegene Gaben brachte die Kammermusik von Hoppen, Kruse, Keller, Monhaupt mit Smetana's e-moll Quartett, Strauß' Cello-Sonate und Schumanns Klavierquartett. Dr. Zulaufs Klavierspiel war dabei trefflich wie immer. — Zum Hochgenuß und zum Triumph der Künstler ward das erste Auftreten der „älteren Böhmen". Ihrem faszinierenden Spiel gegenüber hatte der mitkonzertierende Tenorist Glenn Hall einen schweren Stand, fand aber doch vielen Beifall. — Nicht einwandfrei in Auffassung und Ausführung war ein Chopin-Abend der Pianistin Ries von Trzaska, die von Frieda Hallwachs-Zerny mit warm empfundenem Vortrag von Chopin-Liedern unterstützt wurde. — Reichen Beifall fand ein Liederabend des schwedischen Lautensängers Sven Scholander und ein musikalisch-deklamatorischer Abend von E. von Blankensee, dem Geiger Willy Lang und Marie Hoffmann (Klavierbegleitung). — Einem „Liedertafel"-Konzert verlieh das feinfühlige und fesselnde Spiel der trefflichen Geigerin Mina Rode künstlerische Weihe.

Dr. Brede

KÖLN: Anläßlich des 70. Geburtstages des Kölners Max Bruch wurde der erste Teil des sechsten Gürzenich-Konzerts lediglich durch Bruchische Werke unter Leitung des Jubilars bestritten. Die Messensätze Werk 35 machten den Anfang. Die Solopartieen wurden von Charlotte v. Sebeök von der Frankfurter und Claire Dux von der hiesigen Oper vorwiegend zufriedenstellend gesungen, während Chor und Orchester dem greisen Dirigenten mit aller Aufmerksamkeit folgten. Des Komponisten Glanzstück, das Violinkonzert g-moll, von Jacques Thibaud zu hören, von einem technisch meisterlichen, mit reicher Empfindung und herrlichem Ton ausgerüsteten ganzen Künstler, war ein erlesener Genuß. Nach diesem Vortrag erreichte der Beifall, in dem sich Komponist und Interpret Hand in Hand teilten, in stürmischen Graden seinen Höhepunkt. Das folgende „Schön Ellen", dessen Wirkungen ja gleichfalls hinlänglich bekannt sind, brachte den Baritonisten Hermann Weil von Stuttgart wieder mal auf das Podium. Er sang den Edward mit markiger Stimmgebung und Temperament. Bei seiner Partnerin v. Sebeök, deren an sich wohllautender, in der Höhe ziemlich eindringlicher Sopran wenig ausgeglichen ist, vermochte ich sonderliche künstlerische Eigenschaften nicht zu entdecken. Mit Bachs Chaconne erbrachte Thibaud nach der Pause noch eine glänzende Probe seiner schönen Kunst. Unter Fritz Steinbachs das Orchester frisch be-

lebender Leitung gab es dann noch stimmungsvolle Ausführungen des Liebesduetts aus August Bungerts Oper „Kirke" mit vorgenannten Solisten und der Akademischen Festouvertüre von Brahms. — Auch beim letzten Musikabend des Konservatoriums wurde Max Bruch durch Aufführungen seiner Werke geehrt. — Der blinde Pianist Albert Menn, bekanntlich vor zwei Jahren Erringer des Ibachpreises, gab mit vielem Erfolge seinen alljährlichen Klavierabend und bot mit Kompositionen der verschiedensten Meister so Hochstehendes, daß gewiß kein uneingeweihter Hörer ahnen konnte, daß der Spielende seine Noten wie seinen Ibach-Flügel nie gesehen hat. — In der Musikalischen Gesellschaft holten sich in den letzten Wochen die Sängerinnen Elisabeth Schenk, Gertrud Meisner und Anna Kopetschini hübsche Erfolge, während Emma Bellwidt aus Frankfurt Vorzüge und Mängel in buntem Wechsel zeigte. Der Pianist Stefaniai rechtfertigte seinen von Berlin hierher gedrungenen Ruf in glänzenden virtuosen Eigenschaften und ließ dabei weitere Entwicklung an Empfindung und rein musikalischer Seite von der Zukunft erhoffen. Dann ließ Wladimir Shalevitsch an vornehmen pianistischen Tugenden noch wenig beobachten, indeß er starke Begabung durchweg und an technischem Können für seine Jugend Erstaunliches offenbarte. Unter sehr vorteilhaften Eindrücken hörte man die Geigerin Lotte Ackers. — Mit eigenen Abenden im Hotel Disch erzielten der tüchtige Geiger Wolfgang Bülau und der singende Vortragskünstler Ludwig Wüllner schöne Resultate; recht Mäßiges bot an gleicher Stelle die Kölnische Pianistin Marie Schneider und durchaus Unfertiges ihre geigende Konzertgenossin Mary Dickenson.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Der bisherige Verlauf der Saison ist gekennzeichnet durch eine Überfülle von Konzerten, namentlich auch von solchen fremder Künstler. Obschon ein derartiges Übermaß von Leistungen für Kopenhagen fast unnatürlich ist, hatten doch Künstler wie Ludwig Wüllner (vor allen), Alexander Heinemann, Sandra Droucker volle oder gute Häuser; weniger besucht waren die Abende von Heß v. d. Wyk, Röntgen und Casals (ein hervorragender Cellist), des Fitzner-Quartetts aus Wien und des Sevčik-Quartetts. Viel Interesse erregte der uns bisher unbekannte Safonoff mit seiner Tschaikowsky-Direktion. — Selbstverständlich gab es auch hier mehrere Konzerte zu Grieg's Gedächtnis (Musikverein, Königliche Kapellkonzerte, Palaiskonzerte), die aber nichts Besonderes brachten. — Von eigenartiger Stimmung war das Jubiläum-Konzert von Svendsen, der sich im nächsten Jahre von der öffentlichen Tätigkeit zurückziehen will. — Ein Kompositions-Abend von Carl Nielsen brachte einige größere und kleinere Neuheiten (u. a. ein Streichquartett) und trug dem Komponisten Huldigungen von treuen Anhängern ein, gestattete aber so wenig als seine bisher bekannt gewordenen Werke ein endgültiges Urteil über diesen unter den Jüngeren hervorragenden, talentvollen, aber vielumstrittenen Musiker. — Von den gegen Weihnachten stark abflauenden Konzerten ist nicht mehr viel zu berichten. Einen Blick in eine schöne, kluge und still-humorvolle Künstlerpersönlichkeit gewährten die zwei Abende, die Christian Barnekow aus Anlaß seines 70. Geburtstags und seines Komponistenjubiläums gab. Der greise Komponist erfreut sich weithin durch seine volkstümlichen (national-historischen) Lieder und seine kirchlichen Gesänge großen Ansehens. Bescheiden hält er sich gewöhnlich vom Konzertsaal fern; desto mehr erfreuten diesmal seine zwar nicht modern, aber fein und sehr sorgfältig im älteren Stil gearbeiteten Werke. — Der Dänische Konzertverein spielte in einem Kammermusik-Abend ein neues Streichquartett von Louis Glaß. Das schwungvolle und gemütreiche Werk ist für seinen Komponisten charakteristisch; wäre er ein bißchen knapper und hie und da mehr wählerisch, hätte das Quartett dabei gewonnen. Besonderen Erfolg erzielte das schöne Adagio. Ein Klavierkonzert von Camillo Carlsen, wesentlich auf der Oberfläche hingleitend, gefiel dem Publikum sehr. Teilweise recht schöne Lieder des vor Jahren in jungem Alter verstorbenen A. Liebmann hatten auch Glück. — Die Palaiskonzerte (J. Andersen) brachten u. a. eine „Petite suite" von Debussy und die „Polonia"-Ouvertüre von R. Wagner.

William Behrend

LEMBERG: Nur drei von den bisherigen zwölf Konzerten konnten uns voll befriedigen: der Kammermusik-Abend der Brüsseler und die beiden Sonatenabende von Melcer (Klavier) und Kochański (Violine). Am meisten Interesse erregte Melcers G-dur Violinsonate, ein überaus reiches und äußerst wertvolles, auf polnischen Volksmotiven (Scherzo) aufgebautes Werk. — Daneben die ewig bunte Reihe der Solisten: Leo Slezak, Lucy Weidt, Leopold Godowsky, Paul Schramm, Mme. Sorga, Helene Komtesse Morsztyn u. a. — Unsere Konzertvereine schlafen. Den Schlaf des Gerechten? Ich glaube kaum.

Alfred Plohn

LONDON: Von der eigentlichen Konzertflut trennt uns noch eine Woche oder zwei. Die Weihnachtsferien werden in Alt-England noch immer durch eine volle Monatsrast zu einem wirklichen Merry Christmas ausgedehnt. Dennoch hat es schon gesungen und geklungen. Ein Neujahrskonzert wurde von Queen's Hall Orchester veranstaltet und leitete A. D. 1908 in feierlicher Stimmung ein. Freundliche Aufmerksamkeit fand am letzten Sonnabend die Wiederaufnahme der Konzerte des Kruse-Quartetts. Allerdings warf die wehmütige Erinnerung an Meister Joachim, der dieser nobelsten Gattung musikalischer öffentlicher Darbietung in London die Grundlage schuf, einen Schatten über die Veranstaltung. In dieser Woche rüstet sich übrigens das Queen's Hall Orchester zu einer Art von Gedenkfeier für den entschlafenen Künstler; die Geigerin Marie Hall wird dabei Kompositionen Joachims vortragen.

a. f.

LÜTTICH: Das Musikleben ist dieses Jahr sehr rege. Neben zahlreichen Liederabenden, Sonaten- und Quartettveranstaltungen nehmen auch die großen Symphoniekonzerte ihren Fortgang. Der neue Kapellmeister E. Brahy dirigierte bisher zwei, in denen Symphonieen von César Franck, Haydn (c-moll) und die „Phantas-

tische" von Berlioz zum Vortrag kamen, daneben die „Oberon-" und „Egmont"-Ouvertüren und das Vorspiel zu den „Meistersingern". Solistisch wirkten mit Raoul Pugno (Konzert von Grieg) und Franz von Vecsey (Mendelssohn und Bach). — Unter Professor Debefoe's Leitung wurden die dritte Symphonie von Saint-Saëns und die Ouvertüren „Benvenuto Cellini" und Leonore No. 3 gespielt. Er veranstaltete ein historisches Konzert mit Werken von Stamitz, Gossec, Haydn und Mozart; Dr. Dwelshauven hielt einen einleitenden Vortrag über die Geschichte der Symphonie. Solisten: Louis Diémer und Frau Dennery. — Im Konservatorium unter J. Th. Radoux hörte man Beethoven (dritte und sechste Symphonie, Coriolan-Ouvertüre, Klavierkonzert No. 5) und Strauß (Macbeth). Eugèn Ysaye trug Konzerte von Moor und Mozart vor. Das wichtigste Ereignis war die Aufführung der Kantate „Geneviève de Brabant" von Charles Radoux, der nach einstimmigem Beschluß den ersten belgischen Rompreis davongetragen hat. Es ist ein bemerkenswertes, sehr gut instrumentiertes Werk, dem ein großer Erfolg beschieden war. Paul Magnette

MAILAND: Das ausgezeichnete Enrico Polo-Quartett machte den Anfang mit Schumann, Brahms, Beethoven in wirklich kunstvoller Ausführung. — Trotz der Begabung Renzo Bossi's konnte weder seine Symphonie (op. 21) noch das Violin-Konzert (op. 5), wegen der Zerfahrenheit der Stimmung, bzw. der Form, Eindruck machen. — Enrico Toselli spielte mittelmäßig Liszt und Chopin und dirigierte seine armselige, eines Musikers unwürdige Serenade. — Alexander Sebald geigte echt deutsch Bach, Mozart und Wieniawski.

Johann Binenbaum

MAINZ: Das bedeutendste Ereignis der diesjährigen Konzertsaison, Edward Elgar's Oratorium „Das Reich" (The Kingdom), liegt hinter uns. Das Werk ist bekanntlich der zweite Teil einer Oratorien-Trilogie, deren erster die vor zwei Jahren zuerst in Köln, dann in Mainz zur Aufführung gelangten „Apostel" sind, während deren letzter, „Das jüngste Gericht und das himmlische Jerusalem", noch der Vollendung harrt. Wie in allen seinen Werken, so finden wir Elgar auch in diesem, seinem neuesten Oratorium durchaus auf modernem Boden. Leider steht das Erfindungsvermögen des Komponisten nicht auf gleicher Höhe, wie sein technisches Können. Trotzdem ist Elgar's neueste Tonschöpfung immerhin als ein hochbedeutendes Werk zu betrachten, für dessen Vorführung wir der Liedertafel und ihrem langjährigen Dirigenten, Fritz Volbach, der von Tübingen zurückgekommen war, um sich nunmehr endgültig von uns zu verabschieden, zu großem Danke verpflichtet sind. Von den Solisten verdienen Anna Stronck-Kappel (Sopran) und Richard Breitenfeld (Bariton) besonders lobende Erwähnung. Else Schünemann (Alt) und Paul Reimers (Tenor) genügten. — Aus der großen Zahl der übrigen Konzertveranstaltungen sind zu nennen drei Symphoniekonzerte der städtischen Kapelle, die neben verschiedenen interessanten Novitäten einige hochbedeutende Gastspiele (Preuse-Matzenauer, Dohnányi und Jadlowker) brachten. Fritz Keiser

MANCHESTER: In den Hallé-Konzerten dirigierte Hans Richter die Symphonieen Brahms No. 1, Beethoven No. 3, 4 und 5, Tschaikowsky No. 5, Elgar's Oratorium „Der Traum des Gerontius", „Ein Heldenleben", Bruchstücke aus „Parsifal" und „Tannhäuser" neben einer Reihe kürzerer Werke. Als Solisten wirkten u. a. mit Godowsky (Beethoven G-dur), der auch in den Gentlemens Concerts spielte, Lady Hallé (Viotti a-moll), Brodsky (Brahms), Mischa Elman (Beethoven), Agnes Nicholls, Ella Russell und Coates. Von neueren Werken vermochte nur ein Sopransolo aus „Christ in the Wilderness" von Bantock zu interessieren. — Das Brodsky-Quartett widmete sein erstes Konzert ausschließlich dem Andenken Grieg's. — Max Mayer und Marie Soldat absolvierten an einem Abend die drei Violinsonaten von Brahms, während in einem anderen Konzert die beiden Klarinettensonaten desselben Meisters (Speelman Bratsche, Forbes Klavier) zum Vortrag gelangten. — Egon Petri dokumentierte sich in einem eigenen Klavierabend neuerdings als echter Busoni-Schüler. — Während im ersten Konzert der Schilleranstalt das Sevčik-Quartett auftrat, stand das zweite im Zeichen Felix Weingartners, der sich persönlich an der Aufführung seines Sextetts beteiligte und eine Reihe seiner Lieder begleitete. Am gleichen Abend bezeugte das Rebner-Quartett mit Beethoven op. 131 seine Meisterschaft. — Die hier selten gehörten Werke französischer Tonsetzer sollen uns nähergerückt werden in drei Konzerten, in deren erstem sich Géloso als Komponist und Pianist vorstellte. Durch ihn und den Geiger Marcel Chailley gelangte die Francksche Sonate zu schwungund stilvoller Aufführung, wohl in jeder Hinsicht die bedeutendste Leistung des Abends. — Blieben noch zu erwähnen: Brand Lanes Concerts („Elias"), Harrison Concerts (Ed. de Reszké und Vivien Chartres) und die Promenade Smoking Concerts des Manchester Orchestra unter Speelman. K. U. Seigo

MOSKAU: Unsere Konzert-Saison hat spät, erst gegen Ende Oktober, begonnen, aber dann ging es auch wie eine Sturmflut durch die Konzerträume. Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft hat keinen ständigen Orchesterleiter für die Saison, sondern ist auf Gastspiele von Dirigenten ersten Ranges angewiesen. Im ersten Abonnementskonzerte trat Edouard Colonne mit der „Coriolan-Ouvertüre", ferner mit Werken von Grieg und von Tondichtern der französischen Schule auf, im zweiten Georges Marty mit Beethoven (Eroica), Debussy, C. Franck und Berlioz. Im dritten führte Jean Sibelius eigene Werke vor. — Enorme Zugkraft erwiesen zwei Konzerte unter Arthur Nikisch, in denen er Beethovens „Fünfte", „Leonore No. 3" und „Egmont"-Ouvertüre, Wagners „Waldweben", „Isoldens Liebestod", und die „Tannhäuser"-Ouvertüre vorführte. Die russischen Tondichter waren mit Moussorgsky, Rimsky-Korssakow, Tschaikowsky (Manfred) vertreten. Die „Versunkene Glocke" von Wladimir Metzl erlebte unter Nikisch ihre Erstaufführung in

der Vaterstadt des jungen Tondichters, und zwar mit großem Erfolge. — Die Philharmoniker werden erst im Dezember mit ihren Orchesteraufführungen unter erstklassigen Dirigenten anfangen. Ihre Quartett-Matineen (Grigorowitsch, Konius, Avierino, Brandukoff) erregen Interesse durch ein gewähltes Programm und gediegene Leistungen. — Das „Moskauer Trio“ hat eine Veränderung erlitten: D. Schor (Klavier) ist aus der Künstlervereinigung ausgetreten, hat jedoch einen ebenbürtigen Ersatz in dem Pianisten Goldenweiser gefunden, der durch seine künstlerische Reife und seine hervorragenden pianistischen Eigenschaften das Unternehmen zur weiteren Entfaltung bringen wird. Außerdem werden die Herren Paekelmann und Emme für gediegene Quartettaufführungen herangezogen. — Die Pariser „Société d'instruments anciens“ trug zweimal alte französische Meister vor. — Wanda Landowska widmete einen Konzertabend Johann Sebastian Bach. — Unsere Stadt ist um eine Künstlervereinigung bereichert worden, die sich die „Symphonische Kapelle“ nennt und zum Ziele hat, Werke des strengen Stils (Orlando Lasso, Astorga, Palestrina) und Oratorien zur Aufführung zu bringen. Ein Buß-Psalm von Lasso, die C-dur Messe von Beethoven bekundeten das ernste künstlerische Streben der Vereinigung, die der Energie Bulytschew's ihr Entstehen verdankt. — Der „Verein der Liebhaber der russischen Musik“ veranstaltete Liederabende und Quartettaufführungen. S. Tanejew wirkte in der Erstaufführung seines Klavierquartetts mit, das sich durch Wohlklang und melodische Fülle auszeichnet. — Eine Reihe von Konzerten fanden zum Besten der Künstler des abgebrannten Theaters Solodownikoff statt. — Klavier- und Liederabende werden in enormer Zahl veranstaltet, unter denen ein Grieg-Abend von Weiß (Pianist) unter Mitwirkung der jugendlich-dramatischen Sängerin M. Wladimirowa sehr günstig ausfiel. — Die Abonnementskonzerte der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft bieten glanzvolle Aufführungen: im vierten trat Oskar Fried auf („Meistersinger“-Vorspiel, „Heldenleben“, Beethovens „Fünfte“). Der Solist B. Sibor spielte das Geigenkonzert von Brahms mit Schwung und künstlerischem Erfassen. Im fünften brachte Fritz Steinbach ein Brandenburgisches Konzert von Bach, Max Regers Variationen op. 100, Beethovens „Neunte“ zur Ausführung. Das sechste war ein Jubiläumskonzert zur 25jährigen schöpferischen Tätigkeit von A. Glazounow, der nur Werke von sich vorführte (achte Symphonie, Jubelouvertüre). Sabaneiew spielte die Orgelfuge op. 62, der junge talentvolle Geiger A. Schmuler das Violinkonzert op. 82. — Eine Neueinführung sind die historischen Konzerte (Dirigenten: J. Sachnowsky und S. Wassilenko), die bei sehr ermäßigten Preisen die weniger bemittelten Kreise und die Schuljugend anziehen. Ein den Ausführungen vorangehender gehaltvoller Vortrag von Jul. Engel hat großen erzieherischen Wert. — Das Sevčikquartett trat dreimal auf und erzielte u. a. mit Beethoven, Debussy und Ippolitow-Ivanow guten Erfolg. — Das „Moskauer Trio“ in der neuen Zusammenstellung hatte zum Schluß des Spielplans Gretschaninoff's neu erschienenes Trio geboten, ein bedeutendes Werk von stimmungsvollem Inhalt, und einen besonderen Griegabend veranstaltet. — Von den vielen Klavier- und Sonatenabenden ist das Auftreten von Frau Narbutt-Hryschkewitsch (Klavier) mit Herrn Grigorowitsch (Violine) hervorzuheben. — Im ersten und zweiten Konzert der Philharmoniker war Carl Panzner der Dirigent, Eugène Ysaye der Solist, im dritten das Wunderkind Pepito Arriola, Brandukoff der Orchesterdirigent. — Der „Verein der Liebhaber der russischen Musik“ bot eine Orchestermatinee unter Leitung des talentvollen Em. Kuper (Tschaikowsky's „Zweite“, Glazounow's „Aus dem Mittelalter“); die nächstfolgende war Werken L. Nikolaeff's und C. Cui's gewidmet. — Eine Reihe von Orgelkonzerten hat in den lutherischen und katholischen Kirchen stattgefunden; unter ihnen sind der Vortrag geistlicher Lieder von Bach und Beethoven durch Frau Olenin d'Alheim und das Orgelspiel von J. Handschen als hervorragend zu bezeichnen. — Die „Moskauer Symphonische Kapelle“ des Herrn Bulytschew hat Händels „Samson“ sehr befriedigend zur Ausführung gebracht. — Wanda Landowska erfreute mit einem Pastoraleabend.

E. von Tideböhl

ODESSA: Ein zu träges Interesse von Seiten des Publikums für ernste Musik, ein zu gleichgültiges Verhalten von Seiten der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft bei der Zusammenstellung der Programme dürften die wichtigsten Ursachen sein des wenig befriedigenden Verlaufs der ersten Hälfte unserer Saison. Oskar Nedbal dirigierte als Gast u. a. die „Eroica“, die C-dur Symphonie von Schubert, die e-moll (Nr. 4) von Brahms (erste Aufführung in Odessa), die f-moll (Nr. 4) von Tschaikowsky, dessen Ouvertüre zu „Romeo und Julia“, „Tasso“ (Liszt), „Impressions d'Italie“ (Charpentier), „Symphonie Espagnole“ (Lalo), die zwei zuletztgenannten Werke hier zum erstenmal. Die ungünstigen Verhältnisse, die bei unserem ohnehin schon schwachen Orchester herrschen, mögen dazu beigetragen haben, die Aufgabe des Herrn Nedbal zu erschweren. Dieser Umstand dürfte die im allgemeinen nicht genügend tiefe Auffassung, die etwas zu viel auf äußere Wirkung zielende Wiedergabe und die bei aller Lebhaftigkeit des Temperaments doch nicht wegzuleugnende Einseitigkeit des Vortrages einigermaßen erklären. Musikalisch gelang ihm Beethoven am besten, Tschaikowsky dagegen am wenigsten, was denn auch für die Begabung Nedbals bezeichnend ist. Er besitzt ein gutes technisches Können, es mangelt ihm aber an feiner Empfindungsgabe. Solisten waren: der Leiter der Musikgesellschaft D. Klimoff (Es-dur Konzert von Liszt); Frau Biber-Halperin, ein gesundes, energisches Gestaltungsvermögen, mit ausgeprägtem Gefühl für Rhythmik und Dynamik, im fis-moll Klavierkonzert Nr. 1 von Rachmaninoff, das ein wirkungsvolles, harmonisch interessant geschriebenes Andante cantabile aufweist; Anna El-Tur, die mit gut geschulter Stimme und einfachem Vortrag Lieder von Rimsky-Korssakow und Arensky sang, und Jaroslaw Kocian (Lalo, Chaconne und Violin-

sonate von Bach), der auch als Gast die Kammermusikabende leitete. Dieser junge, äußerst talentvolle Geiger verfügt über eine vortreffliche, durchaus reine Technik, die ganz besonders in den hohen Lagen bemerkenswert ist. Der Ton ist sicher und klangvoll, die Auffassung (besonders Bach) immer stilvoll. — N. S. Podkaminer dirigierte ohne besonderen Nachdruck in einem selbständigen Konzert die in harmonischer Beziehung vielversprechende g-moll Symphonie Nr. 1 des zu früh dahingegangenen Russen Kalinnikoff, ein symphonisches Poem des Norwegers Selmer „Prometheus“ (erste Aufführung in Rußland), talentvoll im Klang, dagegen durch seinen Kosmopolitismus etwas unverständlich in den Gedanken, eine Fantasie „Romeo und Julia“ von Svendsen und das „Romantische Intermezzo“ von Glazounow. — Die Kammermusik-Abende, die einen ziemlich regen Verlauf nahmen, werde ich in meinem nächsten Bericht besprechen.

A. Gettemann

PARIS: Bald nach der Johannispassion der Bach-Gesellschaft folgte das Weihnachtsoratorium und zwar auf dem Programm der altehrwürdigen Société des Concerts, die dem kleinen Saale des Konservatoriums treu geblieben ist und ihm den irreführenden Titel der „Concerts du Conservatoire“ entlehnt hat. Um kein Stück übergehen zu müssen, wurde das ganze Werk auf zwei Konzerte verteilt. Daß die in Paris so sehr vernachlässigte Oratorienmusik endlich auch wieder zur Geltung gelangt, geht überdies daraus hervor, daß Händels „Messias“ gleichzeitig von der noch ziemlich jungen „Société musicale de la Sorbonne“ in der kleinen, aber akustisch günstigen Sorbonnekirche zur Ausführung gelangte. Nicht nur diese bescheidene Gesellschaft, sondern auch die über die reichsten Mittel verfügende Société des Concerts hatte freilich einige Mühe, ausreichende Solisten aufzutreiben. An beiden Orten genügte eigentlich bloß die Altistin, hier Frau Marty und in der Sorbonne Frau Passama. — Das kürzlich neu aufgefundene Geigenkonzert Mozarts hat auch in Paris rasch seinen Weg in den Konzertsaal gefunden. Colonne hat sich seiner bemächtigt, und es durch den Rumänen Enesco ausführen lassen, der trotz seiner Erfolge als Komponist auch als Virtuose immer noch in erster Linie steht und einen wahren Triumph davontrug. Der deutsche Tenor Burgstaller trat noch ein zweites Mal im Konzert Colonne auf, wiederholte die Gralserzählung, die das erste Mal sehr gefallen hatte, und sang Beethovens „Adelaide“ mit einer von Théodore Dubois stilgerecht ausgearbeiteten Orchesterbegleitung. In der Schlußszene von Wagners „Siegfried“ vereinigten sich Frau Kaschowska und Burgstaller zu einer ergreifenden Leistung. Ein origineller Einfall Colonne's war es ferner, die „Gesellschaft alter Instrumente“ einzuladen, in dem großen Raume des „Châtelet“ ein Werk von 1710, „Les Plaisirs Champêtres“ von Montéclair, vortragen zu lassen. Als Vorspiel zu den mächtigen Klängen der Neunten Symphonie wurde diese pikante Rarität sehr gut aufgenommen, zumal die fünf beteiligten Künstler alle als Virtuosen auf den veralteten Instrumenten jener Zeit gelten können. Als bedeutende Neuigkeit ist endlich im Konzert Colonne das große Orchesterstück von Vincent d'Indy „Souvenirs“ zu nennen. Der Komponist hat zwar das Hauptthema seinem „Poème des Montagnes“ entlehnt, das er einst als junger Ehemann geschrieben, aber er hat es jetzt als trauernder Witwer mit weit mehr Gefühl und reiferer Kunst ausgearbeitet. D'Indy dirigierte selbst, und das Publikum bereitete ihm eine Ovation, die nicht unverdient war. — Die andauernde Augenkrankheit von Chevillard hat der Beliebtheit seiner Konzerte nicht geschadet. Der Saal Gaveau erweist sich jeden Sonntag als zu klein, auch wenn der etwas bequeme Paul Vidal dirigiert. Sogar mit den Neuigkeiten hat dieser Glück. Die „Symphonische Studie“ über die Prometheussage von Samazeuilh ist ein Werk von Gehalt und guter Anordnung, wenn auch hie und da durch das Zusammenströmen von zu vielen verschiedenen Ideen etwas unklar. An zwei Sonntagen ließ sich sodann Chevillard am Dirigentenpult durch Siegmund von Hausegger vertreten, der in Paris noch unbekannt war, sich aber sofort große Geltung verschaffte. Er ärgerte zwar die Orchesterspieler sehr, als er auf der Probe in der „Freischütz“-Ouverture eine einzige Stelle 14 mal wiederholen ließ, aber das Ergebnis war wirklich großartig. Viele Zuhörer gestanden, daß sie erst jetzt erfahren haben, wieviel Poesie und Leidenschaft in diesem sogenannten „Potpourri“ stecke. Sehr geistreich gestaltete ferner Hausegger den „Don Juan“ von Richard Strauß. Das wunderbarste war aber vielleicht, daß er in der „Tannhäuser“-Ouverture das Blech der übergroßen Sonorität des Saales Gaveau durch kluges Dämpfen anzupassen wußte. Als relative Neuheit brachte Hausegger nur die Ouverture von Cornelius zum „Barbier von Bagdad“ mit, aber sie erwärmte das Publikum nicht sehr und wurde von der Kritik meist als Wagneriade zweiten Ranges abgetan. Endlich ist zu erwähnen, daß die C-dur Symphonie von Paul Dukas, die Vidal im Konzert Chevillard wieder aufnahm, beim Publikum wie bei der Kritik viel größeren Erfolg fand, als zur Zeit ihrer Neuheit vor zehn Jahren. Sie läßt sich in der Tat sehr wohl dem beliebten, auch in Deutschland bekannten Orchesterscherze des „Zauberlehrling“ an die Seite stellen. Weniger Glück hatte die Neuheit von Pierre Hermant „Bon Chevalier“ für Bariton und Orchester nach einem Gedicht von Paul Verlaine, das neben echt lyrischen Stellen zuviel triviale Wendungen enthält, die für den Tonsetzer nur eine Verlegenheit bilden können. — Der starke Besuch der Sonntagskonzerte hat Chevillard den Gedanken eingegeben, gelegentlich auch am Donnerstag Abend sein Orchester im Saale Gaveau spielen zu lassen. Zuerst veranstaltete er ein Festival Beethoven unter der Leitung Mengelbergs und dann ein Festival Berlioz unter Hausegger. Aber beide Male war der Erfolg nur künstlerisch, da das Pariser Publikum nur am Sonntag Nachmittag für Symphoniekonzerte zu haben ist. — Auch Sechiari, der ehemalige erste Geiger Chevillards, der ein recht gutes eigenes Orchester gegründet hat, das ebenfalls von vierzehn zu vierzehn Tagen

ı Donnerstag abend im Saale Gavesu spielt, t unter dieser Ungunst zu leiden, obschon er :h die größte Mühe gibt, interessante Proamme aufzustellen und berühmte Solisten zuziehen. Mit großen Opfern hat er sich die ste Aufführung der kürzlich wiederauffundenen vier Jugend-Ouvertüren von ichard Wagner gesichert. In seinem letzten ›nzert gab er die schon 1841 in einem Konzert hlesingers in Paris gegebene „Columbus"-ıvertüre, die nicht übel aufgenommen wurde, d die auch für Paris bestimmte, aber damals :ht aufgeführte „Polonia", die durch ihren rm den Saal Gaveau fast zum Bersten brachte. ne Neuheit für Paris war auch die zweite 'chester-Suite von Moszkowski, in der das mutige Intermezzo wohl mit Recht am meisten fiel, während das Eingreifen der Orgel im 'eiten Satze mehr überraschte, als erfreute. ı gleichen Konzerte spielte Edouard Risler s G-dur Klavierkonzert von Beethoven mit vergleichlicher Meisterschaft, aber selbst dieser ern erster Größe hat nicht genügt, um den al einigermaßen zu füllen. — Die Kammerısik behauptet, wie gewohnt, einen ehrenvollen atz in den Konzerten der Société Philhar›nique, in den Soirées d'Art, in den Quartettfführungen von Capet und dem Schumann'klus von Armand Parent. Als neue Versuche f diesem Gebiete sind das Trio Berthe Duaton-Mesnier-Schidenhelm und der Vorıg von vier Geigensonaten von Bach, Beethoven, :ndy und Fauré durch die Geigerin Jeanne Diot d die Pianistin Blanche Selva zu erwähnen. ısler gab einen gelungenen Klavierabend, an m er, auf jedes kraftprotzende Arrangement ver:htend, Bach durch vier Präludien und Fugen s Wohltemperierten Klaviers zur Geltung achte. Das Beispiel verdient Nachahmung. ne merkwürdige Neuerung war das Konzert n Jeanne Raunay. Sie trug unter Orchestergleitung sechs Opernarien von Rameau, Mozart, ;ethoven, Weber, Berlioz und César Franck r, strengte sich aber dabei über Gebühr an, daß nur der Anfang genußreich war.

Felix Vogt

›OSEN: Die Orchestervereinigung brachte als Kernpunkte Mozarts „Jupitersymphonie" irigent: Hackenberger), Beethovens Erste, rauß' „Don Juan" und Gambkes „Symphonische le" für Orchester und Männerchor — für oße Chorfeste geeignet — (Dirigent: Saß), ıen historischen Ouvertürenabend von Gluck ı Wagner (unter Paul Geisler). — Der ennigsche Gesangverein führte Mendelshns „Paulus" auf (Dirigent: Prof. Hennig). Es gastierten: der Berliner Domchor, ıns Hielscher und Paul Plüddemann'eslau (Balladen Loewes und Martin Plüddeanns), Ignaz Friedman (Chopin und Liszt), ıdwig Wüllner (Gesänge, Hexenlied) mit Bos, Otto Neitzel (Chopinvortrag), Mischa man, Henri Marteau (Mozart und Corelli) it Else Schünemann (Händel, Schubert, 'ahms) und das Trio Schumann-Hallirschert mit Brahms' op. 87 und Tschaikowsky's ı. 50.

A. Huch

›RAG: Aus der Flut der Konzerte seien nur die markantesten Wellenkämme beleuchtet. ıs zweite Philharmonische Konzert bedeutete einen rauschenden Erfolg für den Dirigenten des Abends Bodanzky. Zwar ließ Zemlinskys Orchesterphantasie „Die Seejungfrau" kalt, und die Eroica klang mehr nach Mozart als nach Beethoven, war aber doch ungewöhnlich fein und geistreich ausgearbeitet. — In der tschechischen Philharmonie brachte Dr. Zemanek eine wohlabgewogene Aufführung von Mahlers „Vierter". — Im deutschen Kammermusikverein macht die Pflege Max Regers merkliche Fortschritte.

Dr. R. Batka

PRESSBURG: Das hier bisher unbekannte Sevčik-Quartett eröffnete die Saison und bot einen genußreichen Abend. — Nach längerer Zeit erschien Stefi Geyer und entzückte mit Carris „Elfentanz", in dem sie ihre große Technik leuchten ließ. — Alfred Grünfeld erregte wie alljährlich großen Enthusiasmus. — Das 700jährige Geburtsfest der heiligen Elisabeth, aus dem Hause der Arpaden, wurde durch den hiesigen Kirchenmusikverein mit Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" eingeleitet. Die Aufführung fand, unter großzügiger Leitung des Domkapellmeisters Dr. Eugen Kossow, begeisterte Aufnahme, und muß, abgesehen von kleineren unmerklichen Entgleisungen, als gelungen bezeichnet werden. Chor und Orchester, namentlich die Holzbläser, leisteten Vorzügliches. Leider entsprachen die Solisten, mit Ausnahme von Fanni Kováts, nicht den an sie gestellten Anforderungen. Der zweite Teil des Werkes wirkte ermüdend auf das Publikum, eine Folge der hier und da etwas zu breit gewordenen Tempi. Auch ließe sich noch manches plastischer und feiner nüanzieren und herausheben, als hier geschah. Im Rahmen der Elisabeth-Feierlichkeiten kamen noch zur Aufführung: Mozarts „Krönungsmesse", Liszts „Graner Messe" und die „Missa solemnis".

Ernst Adler

ST. PETERSBURG: Oskar Fried ist seit seinem vorjährigen Debut in den Symphoniekonzerten des Hofpianofortefabrikanten C. M. Schroeder eine persona gratissima unseres Publikums. In dieser Saison brachte uns der junge Dirigent Bruckners Siebente, Brahms' Variationen über ein Thema von Händel, Strauß' „Don Juan", deren geistreiche Interpretation und energische Durchführung starken Eindruck hinterließ. Als Solist erschien nach zehnjähriger Abwesenheit Bronislav Huberman. Über seine ausgezeichneten virtuosen Eigenschaften gibt es Neues nicht mehr zu sagen, doch wären wir ihm im Speziellen für ein anderes, als das von ihm nicht genug stilgerecht und abgeklärt vorgetragene Violinkonzert von Beethoven, dankbar gewesen. — Auch die Siloti-Konzerte im Kaiserlichen Marientheater haben uns bisher viel Anregendes geboten. Von größeren symphonischen Orchesterwerken gelangten zur Aufführung Beethovens Erste, Brahms' Erste, Sibelius' Dritte, Glazounow's Vierte Symphonie, Naprawniks Suite (aus Volkstänzen); die drei letztgenannten Werke leiteten die Komponisten persönlich. — Ludwig Wüllner hat unserer Stadt seinen ersten Besuch abgestattet und drei erfolgreiche Liederabende im kleinen Saale des Konservatoriums gegeben (am Klavier: Coenraad V. Bos). — Von sonstigen musikalischen Veranstaltungen traten noch in den Vordergrund

die historischen Liederabende der feinsinnigen Hofopernsängerin Frau von Gorlenko-Dolina, ein Klavierabend Alexander Siloti's, in dem der Künstler aufs neue bewies, daß er trotz seiner eifrigen Dirigententätigkeit noch immer ein hervorragender Vertreter der Lisztschen Schule geblieben ist. — — Die Abonnementskonzerte der Hofpianofortefabrik C. M. Schroeder brachten kürzlich hintereinander zwei Dirigenten der Hamburger Oper: Gustav Brecher und Hermann Hans Wetzler. Jener führte u. a. Liszt's „Dante"-Symphonie und Strauß' „Ein Heldenleben" erfolgreich auf, dieser erwies sich in Beethovens „Eroica" und in einer von ihm instrumentierten Orgelsonate von J. S. Bach als höchst gewandten, feinsinnigen Musiker, der uns auch mit seiner vollendeten Wiedergabe von Strauß' „Also sprach Zarathustra" gewaltig imponierte. Von Solisten in diesen Konzerten ragte der kleine Pepito Arriola durch die Größe seines Talentes hervor. In seinem Klavierspiel, das fern jeder Dressur ist, offenbart sich eine tiefe Musikseele. — Siloti hatte für sein sechstes Symphoniekonzert Eugène Ysaye eingeladen, der diesmal mit einem Konzert von E. Moor, einem Konzertstück von Saint-Saëns und Kompositionen von Chausson das Publikum zu fesseln wußte. — Im Bereiche der Kammermusik verdankten wir wiederum dem Petersburger Streichquartett unter Mitwirkung Siloti's, Ysaye's, der einst so gefeierten Rubinsteinschülerin Sophie Posznanska und des Pianisten Romanowski herrlicheGenüsse. — Maria Cantoni, eine vom bekannten Impresario Heinrich Langewitz entdeckte und auf seine Kosten ausgebildete blutjunge Italienerin, entzückte ganz Petersburg durch den Wohllaut ihres Organs und hohe Kunstfertigkeit.

Bernhard Wendel

SCHWERIN i. M.: Willibald Kaehler brachte im zweiten Orchesterkonzert Weingartners symphonische Dichtung „Das Gefilde der Seligen" und dessen Es-dur Symphonie; Hermann Gura sang mehrere Lieder von Weingartner. Trotz der vorzüglichen Leistung des Orchesters verhielten sich die Zuhörer diesem Vertreter der modernen Richtung gegenüber ziemlich kühl. Hermann Monich spielte das Es-dur Klavierkonzert von Liszt. Seine plastische Darbietung des mit Wärme erfaßten Werkes läßt ein zukunftsreiches Wachsen und tieferes geistiges Erfassen großer Aufgaben erwarten. Stefi Geyer hatte Hubay's „Concert dramatique" und C. Saint-Saëns' „Introduktion und Capriccio" für Violine mit Orchester gewählt. In ihrem Spiel offenbart sich ein hoher Grad künstlerischer Entwickelung und eine eigentümliche Persönlichkeit. Hofkapellmeister Meißner lernte man auch bei der Wiedergabe von Mozarts g-moll Symphonie und Cherubini's „Anakreon"-Ouvertüre als umsichtigen und intelligenten Konzertdirigenten schätzen. Gern hörte man das Händelsche Doppelkonzert für zwei Blasorchester. — Das heimische Streichquartett spielte Beethovens op. 135, F-dur, und v. Reznicek's c-moll Quartett. Martha Stapelfeldts Stimme fand ihrer physischen Kraft bei manchen Liedern gewisse Grenzen gezogen, doch war ihr Vortrag bei geklärter Auffassung subjektiv wahr und empfunden. Fr. Sothmann

SONDERSHAUSEN: Unsere jetzt abgeschlossene Konzertzeit brachte unter ihren sechs Hauptaufführungen zweimal Einheitsprogramme: das eine wies nur Werke von Beethoven auf, das andere war Hugo Kaun gewidmet. Der moderne Komponist interessierte am meisten durch sein Streichquartett op. 41 in D, das in seinem fugierten Eingang und in seinem melodiösen Schluß wertvolle, ansprechende Musik gibt. Ein Klaviertrio op. 58 c-moll desselben Komponisten vermochte wegen zu unruhiger Modulation keinen klaren, befriedigenden Eindruck zu hinterlassen. Besser gelang dies dem neuesten Opus von Carl Schroeder, einem Streichquartett in d-moll, das in origineller, einsätziger Form geschickt und wechselvoll klare Tongedanken verarbeitet. Unter den orchestralen Novitäten war die bedeutendste das große Variationenwerk op. 100 von Max Reger. Über der anmutig einfachen Singspielmelodie des alten Adam Hiller errichtet der moderne Tonkünstler den stolzen, stilvollen Bau seiner Klanggebilde wie einen Tempel über einer kleinen Quelle und krönt ihn mit imposanter Fugenkonstruktion. Nun, Hillers Melodieen sollen ja auch einen Goethe zu seinen lyrischen Dichtungen mehrfach angeregt haben. — Eine erste Aufführung in Deutschland erfuhr hier die symphonische Phantasie von Jean Sibelius „Pohjolas Tochter", eine recht fremdnational gefärbte musikalische Illustration eines Liedes aus der finnischen Sagensammlung „Kalewala". Es ist unwahrscheinlich, daß dies an seltsamen Klängen reiche, tonmalerische Werk sich die deutschen Konzertsäle erobern wird. Das ist der reizenden Ouvertüre Hans Pfitzners zum „Christelflein", die wir im selben Konzert hörten, gar bald gelungen. — Beethovens „Neunte" und Liszts „Faust-Symphonie" vermochten nur in ihren reinen Instrumentalsätzen, von unserer Hofkapelle unter Leitung von Traugott Ochs schwungvoll ausgeführt, ganz zu befriedigen. Das Vokale in den Schlußsätzen litt unter Unsicherheit, in der „Neunten" von Seiten des ungenügenden Chores, in der Faustsymphonie durch Befangenheit des Solotenors verschuldet. Unter den auftretenden Gesangssolistinnen: Mientje Lammen-Amsterdam, Fanny Opfer-Berlin (Sopran) und Julia Rahm-Rennebaum-Sondershausen (Alt) trug, was Volumen, Klangreiz und Festigkeit des Tones anbetrifft, die letztgenannte Künstlerin die Palme davon. Der stimmgewaltige Bariton Albert Fischer von hier bekundete mehrfach hohe Meisterschaft, und ein viel versprechender Tenor, Leonor Engelhard, legte im Soloquartett der „Neunten" eine gute Probe musikalischer Sicherheit ab. M. Beltz

STOCKHOLM: Im zweiten Symphoniekonzert des Königlichen Theaters erlebte die neue (dritte) Symphonie C-dur von Sibelius ihre Uraufführung. Das Werk, von Armas Järnefelt mit liebevollster Hingebung interpretiert, wurde leider unseren hochgespannten Erwartungen nicht gerecht, infolge eines bei diesem hochbegabten Tonsetzer überraschenden Mangels an Erfindung, sowie der Außerachtlassung wirksamer Gegensätze. Am selben Abend wurde auch Strauß' „Don Juan" zum erstenmal hier gespielt. — Das Orchester Aulin's bot uns die F-dur Symphonie von Brahms und einige Sätzchen aus der Oper

„Maskarade“ von dem Dänen Carl Nielsen. Solistin des Konzerts war Marie Götze. — Aus der Virtuosenschar nennen wir vor allem Dohnanyi und Kathleen Parlow. — „Musikföreningen“ brachte Bachs Hohe Messe zur Aufführung aus Anlaß eines Jubiläumskonzertes: des fünfzigsten unter der Leitung Franz Nerudas. „Ein Weihnachtsoratorium“ von Andreas Hallén wurde als Weihnachtskonzert gegeben.

Ansgar Roth

STUTTGART: Das Weihnachtskonzert der Hofkapelle leitete (weil Obrist kontraktlichen Urlaub hatte) Erich Band. Er betätigte Gewandtheit, Erfahrung und warmes Verständnis sowohl in der B-dur-Symphonie Schumanns als in der I. Balletsuite von Gluck-Mottl und im Kaisermarsch von Wagner. Arpad Doppler dirigierte Wolfs ergreifende Eichendorff-Chöre, die vom Singchor des Hoftheaters schon öfter, zu letztenmal beim Wolf-Fest, dargeboten wurden.

Dr. Karl Grunsky

TSINGTAU (Kiautschou): Ostasien ist — mit Ausnahme der drei begünstigten Plätze Tokio, Yokohama und Schanghai — eine musikarme Gegend und hat nur wenige ansässige Künstler aufzuweisen. Willkommenen Ersatz bieten gelegentliche Zugvögel aus der Heimat, die stets auf freundliche Aufnahme und Erfolg rechnen können. Zu ihnen gehört die junge Frankfurter Geigerin Anna Schäfer, die über ein Jahr die größeren europäischen Kolonieen an der chinesischen Küste durch ihre Kunst erfreut hat, bis sie im Sommer v. J. nach Deutschland zurückkehrte. Am 4. Juli hatte sie sich mit der Kapelle des III. Seebataillons zu einem Abschiedskonzert verbunden, in dem sie (nach einem mir vorliegenden Bericht der „Tsingtauer Neuesten Nachrichten“) mit vorzüglichem Gelingen den ersten Satz aus Beethovens Konzert und die Faustphantasie von Sarasate zu Gehör brachte. Die tüchtige Bataillonskapelle unter Leitung ihres strebsamen Dirigenten O. K. Wille steuerte die „Genovefa“-Ouvertüre von Schumann, sowie Mozarts g-moll Symphonie bei und hatte außerdem die Begleitung des vokalen Teiles übernommen, der aus dem Gebet Rienzis (Herr Meinke), Wolframs Lied an den Abendstern und dem Bajazzo-Prolog (Herr Jobst) bestand. — Der im Sommer 1906 gegründete „Verein für Kunst und Wissenschaft“ hat sich mit Erfolg um die Hebung des musikalischen Lebens bemüht. Am 14. März veranstaltete er einen musikalisch-deklamatorischen Abend, dessen Programm ausschließlich mit eigenen Kräften bestritten wurde; es wirkten mit die Herren Jobst, Meinke, Dr. Freyer und Peters (Violine), Dr. Freyer (Deklamation), Rosenberger und Wollseiffen (Klavier), außerdem ein kleiner Chor. Das Programm machte dem Prinzip „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“ weitgehende Konzessionen, gefiel aber vielleicht gerade deswegen allgemein und enthielt immerhin als Anfangsnummer die erste Sonate in G-dur für Klavier und Violine von Brahms. Weniger vielseitig, aber dafür höheren Ansprüchen genügend war das Programm des in Form eines Kammermusikabends am 19. Oktober veranstalteten fünften Vereinskonzerts, für das der Solo-Violoncellist des Städtischen Orchesters in Schanghai B. Stange als Solist gewonnen war. Es enthielt, außer kleineren Cello-Soli, Schuberts Klaviertrio in Es (Herren Dr. Freyer, Stange und Dr. Crusen), Grieg's Cello-Sonate in a-moll (Herr Stange und Dr. Crusen) und Lieder von Schumann und Loewe (Herr Jobst mit Herrn Wollseiffen am Klavier). Die Ausführung wurde dadurch beeinträchtigt, daß der Dampfer aus Schanghai erst kurz vor Beginn des Konzertes eintraf und die Nummern, an denen der Solist beteiligt war, größtenteils ohne Probe gespielt werden mußten. — Von erfreulicher Vorbedeutung für die musikalischen Ereignisse des Winters ist ein zwischen dem Verein und der Bataillonskapelle getroffenes Abkommen, nach dem diese in drei Vereinskonzerten mitwirken wird. Außerdem beabsichtigt O. K. Wille mehrere eigene Symphoniekonzerte zu veranstalten, deren erstes in Form eines Tschaikowsky-Abends bereits am 12. September stattgefunden hat. Er brachte im ersten Teil eine sehr gelungene Vorführung der Ouvertüre-Phantasie „Romeo und Julie“, des Italienischen Capriccio op. 45 und zwei kleinerer Stücke ohne besonderen Wert („Im Herbst“ und „Elegie“). Den zweiten Teil füllte die Pathetische Symphonie op. 74. Es gibt wohl nur wenige große Orchester und Dirigenten, denen die Überwindung der enormen technischen und geistigen Schwierigkeiten dieses monumentalen Werkes gelingt; immerhin war die Ausführung durchaus würdig und zeugte von eingehenden Studien. Das Bestreben des begabten Dirigenten, das hiesige Publikum auch mit schwierigeren Kompositionen bekannt zu machen, verdient jedenfalls Achtung und Aufmunterung. Das Auditorium, unter dem sich die hier anwesenden Russen vollzählig befanden, bereitete den Ausführenden lebhafte Ovationen. Die Kapelle wurde kürzlich durch einen tüchtigen Sologeiger und einen guten Harfenisten verstärkt; für das Symphoniekonzert waren außerdem Mitglieder der (zurzeit recht leistungsfähigen) Kapelle des großen Kreuzers „Fürst Bismarck“ herangezogen worden.

Dr. Georg Crusen

WARSCHAU: Die Konzertsaison hat bis jetzt ziemlich wenig Interessantes gebracht, weil die Philharmonie ihr Hauptgewicht auf die Oper legt; das Fehlen eines ständigen Dirigenten macht sich bemerkbar. Von größeren Orchesterwerken wurden in den Abonnementskonzerten Symphonieen von Tschaikowsky (Vierte; unter des feurigen Nedbal Leitung), Beethoven (Fünfte), Stojowski (unter Reznicek) und Franchetti (ausgezeichnet durch Arturo Vigna vorbereitet) ausgeführt. — Echt künstlerische Darbietungen vermittelten das Holländische Trio, ferner ein Konzert Rachmaninow's und das Auftreten von A. Z. Birnbaum als Kapellmeister. — In einem Konzert am 16. November wurde zum erstenmal die Altnorwegische Romanze mit Variationen op. 51 von Grieg durch das neu gegründete Polnische Symphonie-Orchester (Leitung: der Unterzeichnete) ausgeführt und später in einem nur Grieg gewidmeten Konzert wiederholt.

H. v. Opieński

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir beginnen mit einem Porträt des am 22. Januar in London verstorbenen berühmten Geigers August Wilhelmj, das den Künstler im Alter von 19 Jahren darstellt. (Bei Gelegenheit seines 60. Geburtstages hatte die „Musik" ein aus neuerer Zeit stammendes Bild gebracht; Jahrg IV, Heft 24.) Mit August Wilhelmj ist einer der hervorragendsten Geiger der neueren Zeit dahingegangen. Sein Spiel war ebenso sehr durch technische Vollendung und einen blühenden, vollen, stets weichen und geschmeidigen Ton, wie durch stilreinen, durchgeistigten, ja genialen Vortrag ausgezeichnet. Am 21. September 1845 zu Usingen (im Nassauischen) geboren, war er zuerst Schüler von K. Fischer in Wiesbaden und ging dann auf das Leipziger Konservatorium zu Ferdinand David. In Leipzig waren Hauptmann und Richter, in Wiesbaden Raff seine Lehrer in der Theorie. Noch als Schüler trat Wilhelmj bereits in Gewandhauskonzerten auf. 1865 konzertierte er in der Schweiz, dann in Holland, England, Frankreich, Italien, Rußland, Belgien usw. Seine ausgedehnten, von glänzendsten Erfolgen begleiteten Kunstreisen führten ihn auch durch Asien, Amerika und Australien. Die Sache Richard Wagners fand in Wilhelmj vom ersten Augenblick an einen begeisterten Anhänger. 1876 stellte er sich dem Bayreuther Meister als Konzertmeister für das Nibelungen-Orchester zur Verfügung. Was er in dieser Eigenschaft geleistet hat, wird ihm ewig unvergessen bleiben. Die Popularisierung der Wagnerschen Musik in England ist ebenfalls wesentlich ein Verdienst Wilhelmjs. Er lebte längere Zeit in Biebrich a. Rh. und in Blasewitz bei Dresden, um dann 1894 als Lehrer an der Guildhall Music School nach London überzusiedeln. Viel zu früh nahm der Virtuose Wilhelmj Abschied von uns. Zu einer Zeit, wo andere Künstler sich noch auf der Höhe ihres Ruhmes sonnen, verschwand er aus dem eigentlichen Gesichtskreis der Musikwelt, obwohl er jetzt, wo er starb, noch nicht das 63 Jahr vollendet hatte.

Zum Artikel Lucian Kamieński's gehört das nach einer photographischen Aufnahme aus jüngster Zeit gefertigte Porträt von Hermann Kretzschmar.

Die folgenden vier Blätter, Außen- und Innenansichten des neuen Großherzoglichen Hoftheaters in Weimar, entnehmen wir mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers der zur Feier der Eröffnung herausgegebenen Denkschrift von Professor Max Littmann in München. Den Anfang macht eine Gesamtansicht des neuen Hauses. Die nächsten Blätter veranschaulichen die geniale Erfindung des Münchener Architekten: das sogenannte „variable Proszenium". Dieses Proszenium ist eingebaut in einen doppelten Proszeniumsrahmen und besteht in der Hauptsache aus einem seitlich und oben schließenden Schalltrichter, aus einem versenkbaren Orchestertisch mit ausziehbaren Stufen, aus einer Brüstungswand für das offene Orchester und aus einer deckenden Brüstungswand mit verschiebbaren Schalldeckeln für das versenkte Orchester. Die erste Abbildung („Das variable Proszenium mit offenem Orchester") zeigt das variable Proszenium in seiner Grundstellung als offenen Orchesterraum, dessen Einfassung sich nur durch den Fortfall der Proszeniumslogen unterscheidet. An deren Stelle befinden sich geschlossene Wände, die nur gegen den Orchesterraum zu durch die den Zugang vermittelnden Türen durchbrochen sind. Soll nun die Umgestaltung des Raumes für das gesprochene Drama erfolgen, so wird die vordere Brüstungswand herabgelassen, der Orchestertisch gehoben und aus diesem eine Stufenanlage herausgeschoben (vgl. die Abbildung „Das variable Proszenium für das Wortdrama"). Mit dem Orchestertisch heben sich die seitlichen Wände; die vorher den Zugang zum Orchester vermittelnden Türen bieten von der Bühne aus Zutritt zu dem nun geschaffenen Proszenium, das durch die Stufenanlage in eine ideelle Verbindung mit dem Zuschauerraum gebracht ist. Und braucht man das versenkte und verdeckte Orchester für das Tondrama, so wird der obere Teil des Schalltrichters nach oben, seine seitlichen Teile werden seitwärts geschoben, so daß zur Dämpfung und Mischung der Klänge ein wesentlich größerer Proszeniumsraum verfügbar wird (vgl. die Abbildung „Das variable Proszenium mit versenktem und verdecktem Orchester"). Durch Zurückziehen der deckenden Stufen, Senken des Orchestertisches und Aufstellen von Praktikabels entsteht ein Orchesterpodium mit abfallenden Terrassen. Eine Brüstungswand mit dem vorderen Schalldeckel wird aufgezogen, der hintere horizontale Schalldeckel löst sich aus dem Bühnenpodium, und wenn schließlich noch im Orchester selbst die rückwärtige Wand versenkt wird, so ist damit der Orchesterraum zur Aufnahme eines riesigen Orchesterkörpers befähigt. Wir haben dann ein allen Forderungen Richard Wagners entsprechendes und verdecktes Orchester. Alle Bewegungen des variablen Proszeniums geschehen geräuschlos durch elektrische Kraft. Eine ästhetisch-kritische Beleuchtung des nach verschiedener Richtung hin hochinteressanten neuen Bauwerks wird unser geschätzter Mitarbeiter Herr Dr. Paul Marsop im Rahmen seiner Studienreihe: „Zur Bühnen- und Konzertreform" geben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.



DAS NEUE GROSSHERZOGLICHE HOFTHEATER IN WEIMAR



VII. 10



DAS VARIABLE PROSZENIUM MIT OFFENEM ORCHESTER
IM NEUEN WEIMARER HOFTHEATER



DAS VARIABLE PROSZENIUM FÜR DAS WORTDRAMA
IM NEUEN WEIMARER HOFTHEATER



VII. 10

DAS VARIABLE PROSZENIUM MIT VERSENKTEM UND VERDECKTEM ORCHESTER
IM NEUEN WEIMARER HOFTHEATER







VII. 10

AUGUST WILHELMJ
† 22. Januar 1908



Rud. Dührkoop, Berlin, phot.



VII. 10

HERMANN KRETZSCHMAR
* 19. Januar 1848



DIE MUSIK



MODERNE TONSETZER: HEFT 4

Ich sehe nun, daß das Handwerk gar nicht so schwer ist, wenn einem bloß — was einfällt! An dieser Kleinigkeit hängt denn doch die Frage, ob man nun nebenbei was machen kann oder nicht.

Heinrich von Herzogenberg

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 11

Erstes Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



EUGEN D'ALBERT

EINE STUDIE

von Ferdinand Pfohl-Hamburg

Kaum einen anderen Musiker unserer Zeit haben die Götter so geliebt wie Eugen d'Albert: frühzeitig häuften sie Ruhm und Ehre auf ihn, sie gaben ihm, wie einst Mozart, ein leichtes und müheloses Schaffen, eine wunderbare Begabung, die nicht, wie eine saugende Flamme, den Körper verzehrt, in dem sie brennt; schweres Ungemach wehrten sie von seinem Weg, ohne ihn dem Unheil eines Polykrates-Glücks aufzusparen; als wollten sie einmal auf das grausame Schauspiel verzichten, einen genialen Menschen in der Arena des Lebens verbluten zu sehen. Die Gunst seines Schicksals hat Eugen d'Albert durch sein Wirken, durch seine unvergleichliche Klavierkunst und seine sonstigen künstlerischen Taten hundertfältig den göttlichen Schacherern zurückgezahlt, und sein Guthaben bei ihnen ist so groß, daß sie, seine Schuldner geworden, auch für alle Zukunft als loyale Mäcene seines Erdenlebens zu walten hiermit verpflichtet seien!

Das britische Inselreich ist d'Alberts Heimat, Glasgow seine Geburtsstadt; französisches Blut, mit germanischem gemischt, der Urquell seines Lebens. Diese Mischung und die ein ganzes Menschendasein bestimmenden rein englischen Einflüsse seiner Kinderjahre und der Entwickelungsperiode vom Knaben zum Jüngling haben seinem Wesen frühzeitig nach außen hin Ruhe und Bestimmtheit gegeben, sein Temperament gezügelt, in seiner Natur jenen Formensinn erweckt, der, die zuverlässige Stütze in allen Situationen des Lebens, notwendigerweise auch, künstlerisch umgebildet, auf die produktiven Lebensäußerungen des Musikers bestimmend zurückwirken mußte, der die beispiellose Formenmeisterschaft vorbereiten half, die das heutige Schaffen d'Alberts auszeichnet und ihn unter den Musikern unserer Zeit, neben den Ungebändigten, den Individualitätswüstlingen wie einen Klassiker erscheinen läßt. Aber dieses England, das ihm die zufällige Umgebung seiner Geburt geworden war und das seinen genialen Anlagen, seinen künstlerischen Instinkten, seinen tiefen musikalischen Bedürfnissen vielleicht niemals auch Heimat im höheren Sinn hätte werden können, diente Eugen d'Albert nur als Präludium für Deutschland, das große Mutterland aller ernsthaften Musik, die Muttererde

einer musikalischen Kultur, deren Mittelpunkt der Mensch war, der großen musikalischen Architektur, der großen Formen und Inhalte. In dieses Deutschland, das von Zeit zu Zeit den Überschwemmungen einer Mode sich preisgibt, das im Taumel eines leicht zu ködernden Enthusiasmus auf Augenblicke seine Vergangenheit, seine Gegenwart, seine Würde und die Verpflichtungen seinen Heroen gegenüber vergessen kann, und das dann, in den Momenten der Besinnung und der Rückkehr zu sich selbst, mit gesteigerter Wärme und Feinfühligkeit das Echte und Große willkommen heißt, in dieses Deutschland zog es den jungen d'Albert, als ihn England nichts mehr lehren, seinen künstlerischen Hunger nicht mehr stillen konnte. Von der Freundes- und Vaterhand Hans Richters geleitet kam er zu uns. Man hörte ihn spielen und man wußte, daß in diesem bescheidenen und liebenswürdigen Jüngling der heilige Geist der Musik sich wieder einmal einen Sohn erschaffen, an dem er sein Wohlgefallen hatte. Dieser fast noch knabenhafte Klavierspieler wuchs in Wirklichkeit vor seinem Flügel zu einem Klaviertitanen empor; Riesenkräfte, geistige und physische, brachen aus ihm urgewaltig heraus. Mit dem Tatendurst und dem Erobererungestüm eines jungen Siegfrieds stürmte dieser junge Eugen d'Albert durch die deutschen, durch die europäischen Konzertsäle. Sein Klavierspiel kam wie ein Wunder über die Menschen; ein Duft von Jugendlichkeit, von unberührter Ursprünglichkeit, eine Ahnung von künftigen Brünnhildenerlösungen lag auf dieser wunderbaren Klavierkunst, die es vergessen ließ, daß eine Summe technischer Dinge, mechanischer Vorgänge auch ihre Voraussetzung bildete; die das Materielle so ganz vergeistigt hatte; die in idealer Schönheit und sinnenfreudiger Fülle des Tons, in prall gerundetem Wohlklang, in den goldenen Fontänen ihrer Virtuosität, in rein geschwungenen Linien und der klaren Zeichnung kaum ihresgleichen hatte. Eine echte, große und persönliche Kunst. In jener Zeit — es war Anfang der achtziger Jahre — schreibt Hans von Bülow einmal aus Dresden (am 10. März 1884): „Den jungen Eugène d'Albert kennen gelernt, spielen gehört. Von Gottes Gnaden. ‚Das ist, der da kommen mußte'. Jetzt sind wir endlich drei: Anton (Antonius), ich (Lepidus), Eugen (Oktavian), der uns Beide anderen allmählig hinausspielen wird, — es braucht aber nicht gleich zu sein...." Und Eugen d'Albert hat sie in der Tat Beide hinausgespielt. Dieses Deutschland, das, berauscht von dem Enthusiasmus, der Poesie und der romantischen Seele seines Spiels, dem jungen faszinierenden Künstler zujubelte und ihm Triumphe wie einem Caesar bereitete, wurde von nun an das eigentliche Vaterland d'Alberts und blieb es bis heute. Die weit ausgedehnten Reisen des Künstlers, seine Amerikafahrten haben nichts an dieser Tatsache geändert, und selbst der landschaftliche Zauber und das idyllische Glück seines Landsitzes in Meina am

Lago Maggiore konnte ihn zu keiner Untreue verleiten an diesem seinem wahren, nicht sinnlos ererbten, sondern sympathisch ersehnten, in Arbeit erworbenen und darum wertvollen Vaterland. Ja, in seinem Bildungsbesitz, in seiner Überzeugung und seiner Kunst ist Eugen d'Albert ein Deutscher; er ist so echt deutsch wie etwa Johannes Brahms, und viel deutscher z. B. als Hans von Bülow, der ein glänzendster Typus eines kosmopolitischen Geistes, eines internationalen Hochkulturmenschen war, der sein Deutschtum wie eine Schützenuniform ein paar erlauchten deutschen Geistern zu Ehren trug. Auf deutscher Erde, in deutscher Luft entdeckte nun Eugen d'Albert, der deutsche Idealpianist, in innigster Berührung mit einem reichen, vielgestaltigen, gehaltvollen Musikleben, das aus zwei Jahrhunderten lebendiger Musik, aus allen Stilgattungen und Kunstformen seine Nahrung sog, in sich auch den deutschen Komponisten, den schaffenden Musiker, der die inneren Quellen seines Wesens rauschen hört und die zeugenden Lebenssäfte drängen fühlt, der Fülle des Lebens und der Kunst, die auf ihn einstürmt, die Fülle der eigenen Seele entgegensetzt und mit jener vereint. Mit der Gewalt kraftvollster und unaufhaltsamer Pubertät nimmt der Schaffenstrieb von dem Zwanzigjährigen Besitz. Eine Fruchtbarkeit ohne Beschwerden, ein Schaffen ohne Schweiß und Mühseligkeit, Leichtigkeit der Arbeit ohne Leichtfertigkeit machen ihm das Komponieren zu einem Bronnen des Glücks und der Lust. Es ist erstaunlich, welch ein Segen auf diesen Anfängen eigenen Schaffens ruht, wenn man dort noch von Anfängen reden darf, wo der Versuch, das Tasten zaghaften Beginnens, das Flattern junger unerprobter Flügel, wo alle Unsicherheit, alle Befangenheit in Schulregeln und Dogmen ausgeschaltet zu sein, ja, niemals bestanden zu haben scheint. Kaum jemals vorher ist ein moderner Komponist fertiger gewesen als d'Albert, sicherer seines Rüstzeuges, seiner flüssigen Schreibfertigkeit, mit einer Technik gewappnet, die bei den alten und neuen Meistern in die Schule gegangen war und mit durchdringender musikalischer Intelligenz und der gierigen Aufsaugungsfähigkeit eines subtil geschliffenen Musiksinns die erhabene Architektur Bachs ebenso vollkommen sich zu eigen gemacht hat wie den sensitiven Stil der Brahmsschen Kammermusik. Ich habe Bach und Brahms genannt: diese beiden räumlich weit auseinander gerückten Meister sind es denn auch, die die junge Kunst d'Alberts mit der Ausstrahlung ihres Wesens durchdringen: Bach im Ornamentalen, Brahms im Gefühlswert, im Ausdruck des Menschlichen.

Aus jener ersten Periode Eugen d'Alberts stammen mehrere imposante Werke; aus der entriegelten Tiefe seiner musikalischen Persönlichkeit waren sie mit unaufhaltsamem Auftrieb an die Oberfläche emporgetaucht. Zunächst ein erstaunliches opus 1: eine Klaviersuite in d-moll: alte, feierliche Tänze von plastischer Rhythmik und gotischem Zierat, voll alter

Kantorenkünste, an dem Geist Johann Sebastians gesättigt, mit dem Griff des Meisters hingestellt. Und in ihrer nächsten Nachbarschaft die beiden Klavierkonzerte: das h-moll-Konzert (opus 2), ein Löwenwurf, von dem Hans von Bülow sagt: „es steckt weit mehr wirklicher Stoff darin als in den gleichnamigen Werken der Herren Rubinstein, Scharwenka, Tschaikowsky" — ein Werk von fortreißender Schwungkraft und blühendem melodischen Leben, mit einer großartigen Kadenz im fugierten Stil, trotz eines pessimistischen Anhauches echt romantisch in seiner Grundstimmung, — vielleicht nicht frei von einigen formellen Weitschweifigkeiten. Und als zweites das Konzert in E-dur (op. 12): aus lichten, warmen Stimmungen hervorgewachsen, kraftvoll bewegt, von klarer Tonalität und einer Kunst der Thematik, die an dem Prinzip der Einheitlichkeit, der Entwicklung der Themen aus einem Urkeim bei aller ihrer rhythmischen und melodischen Umbildung festhält. Eine Kunst und ein Prinzip, die für das Schaffen d'Alberts von grundlegender Bedeutung und im Haushalt des modernen Kunstwerks überhaupt zum ökonomischen Grundgesetz erhoben sind. Die beiden Streichquartette (a-moll und Es-dur), die riesige Klaviersonate op. 10, eine mit Energie geladene Symphonie wären in diesem Zusammenhang noch zu nennen, — der schönen Ouvertüre zu Grillparzers „Esther" mit ihrer kerngesunden natürlichen Musik nicht zu vergessen. Auch die Klavierstücke op. 16 dürfen nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Schon wegen ihrer Herkunft von einem der größten Klavierkünstler und Klavierpoeten aller Zeiten. Kleine Ungeheuer pianistischer Virtuosität. Kein Mensch kann sie spielen, d'Albert ausgenommen und vielleicht noch ein paar Virtuosen seines Ranges. Da aber diese alle Ursache haben, ihrem gefährlichsten Rivalen keinerlei wie immer geartete Dienste zu leisten, so dürfte d'Albert der Einzige sein, der mit ihnen beweist, wie unglaublich viele Noten der Mensch mit seinen zehn Fingern zu gleicher Zeit greifen kann. Die Stücke, in ihrem musikalischen Wert nicht durchaus gleich, fesseln als pianistische Probleme, sie enthalten überdies reizvolle melodische Züge, mancherlei harmonische Feinheiten und sehr viel Geist. Das Konzert für Violoncell (op. 20), ein geistreich angelegtes Werk, zeigt eine außerordentlich intime Kenntnis der virtuosen Violoncelltechnik und bringt manchen neuen Effekt, wie z. B. den Schmelz entzückender Terzenklänge von Flageolet und Flöte. Dem originellen Anfang auf breiten Arpeggien folgen unruhig gewundene Partieen, deren musikalischer Segen ein wenig knapp und nicht immer allzu kräftig ist. Wunderschön aber klingt es im Mittelsatz von weichen Hornklängen und der Liebe atmenden Melodie des Violoncell. Trotz seiner asketischen Anwandlungen eine bedeutende und beachtenswerte Erscheinung, imponiert das Konzert d'Alberts schon seines künstlerischen Ernstes wegen, ganz



abgesehen davon, daß die knappe Konzertliteratur für das allerdings nur in sehr bedingtem Maße konzertfähige Instrument durch das Werk d'Alberts einen sehr schätzbaren Zuwachs erhalten hat.



Die Periode einer höheren Selbständigkeit im Schaffen d'Alberts ist nicht an eine Zeit, nicht an eine Phase seiner Entwickelung, sondern an Stoff und Stil gebunden. Die Konzentration seiner intellektuellen und musikalischen Kräfte, ihre Verdichtung zu traditionellen Formen hatte ihn in seiner Kammermusik zu einem Jünger von Johannes Brahms gemacht, jenes Meisters, der in der Kammermusik, vielleicht auf Jahre hinaus, das letzte Wort gesprochen haben mag, — wer kann es wissen! Der Schaffensdrang d'Alberts, die Fülle seiner lebendigen Kraft hat ihn bald der Opernbühne zugeführt: ihrem farbigen Leben, ihrer berauschenden Illusion, der künstlerischen Durchbildung ihres Organismus, der sich alle Formen der Musik und des Dramas dienstbar macht; der Bühne, die den kühnsten Ideen und ausschweifendsten Träumen eines künstlerischen Hirns ihre Verwirklichung gibt und überdies eine unvergleichliche innige Fühlung zwischen dem Kunstwerk und jenen, die es empfangen, herstellt. Eugen d'Albert wurde Opernkomponist. Aber auch auf der Opernbühne lauert eine Gefahr: Wagner. Tragische Oper und Richard Wagner sind ein untrennbarer Begriff geworden. Richard Wagner hat die tragische Formel der modernen dramatischen Musik ausgesprochen. Seine Kunst ist das höchste Symbol der modernen Tragik. Die tragische Kunst Wagners hat den Himmel und die Hölle „Mensch" erschlossen; sie ist die Kunst der modernen Seele; in ihrem Pathos, in ihrer Glut löst sich alles, was an Ahnungen und Gewißheiten des Gefühls, an Gegenwarten und Vergangenheiten der Leidenschaft, an komplizierten Stimmungsproblemen und Nervenkrisen diese moderne Seele in sich aufhäuft. In der Musik Wagners sind alle Farbentöne des tragischen Ausdrucks angeschlagen; zugleich ihre feinsten und zartesten Mischungen. Die Formeln, die er aufgestellt, die musikalischen Urmotive, die er in den Tiefen der dichterischen Sprache entdeckte, die breiten Themen, die ihm entgegenwuchsen, die Technik, die er sich schuf: das alles ist so individuell, so einzig und zugleich das gesamte Gebiet der Tragik so erschöpfend, daß es keinem tragischen Künstler, der nach Wagner kam, möglich war, neue Werte, neue Formeln und Symbole zu prägen. Wenn unsere Opern-Komponisten mehr und mehr aus der Sphäre der musikalischen Tragik, wo die Sirenenlieder der Wagnerschen Kunst ihnen allzu gefährlich in die Ohren klingen, sich hinausretten und nach heiteren Stoffen greifen, wenn sie komische Opern und musikalische Lustspiele schaffen, so handeln sie, instinktiv oder bewußt,

unter dem Zwange des Selbsterhaltungstriebes. Ein starkes Talent, eine frische schöpferische Kraft in den Fruchtboden der komischen Oper verpflanzt, und wir werden eine Blütezeit dieser liebenswürdigen Kunst erleben.

Auch d'Albert wurde die Berührung mit der Tragik verhängnisvoll: sie machte ihn zum Wagnerianer. Und der Wagnerianer auf der Opernbühne hat kein Daseinsrecht. Er ist ein schädliches Stoffwechselprodukt, die ausgeatmete, verbrauchte Lebensluft aus der Lunge des Wagnerschen Kunstwerks. Anders kann seine Kunst auch bei den höchsten artistischen Qualitäten kaum eingeschätzt werden. Auch Eugen d'Albert hat dem glühenden Moloch des, zahllosen schaffenden Geistern zum Dämon gewordenen, in der Heiligkeit und Unverletzlichkeit seiner Individualität mißverstandenen Stils Richard Wagners schwere Brandopfer gebracht. Sein „Gernot" (Mannheim 1897), in Geist, Wesen und Technik von der „Tristan"-musik beherrscht, war eines dieser verhängnisvollen Mißverständnisse, die einzelne geniale Szenen nicht ungeschehen machen können. Auch in dem Mysterium „Kain" (Berlin 1900) spürt man die Fernwirkung Wagners, zugleich aber auch die zähe und ringende Kraft einer Eigenart, die den Kampf um Leben und Existenz ehrlich ausficht und hart bis an den Rand der Selbständigkeit sich durcharbeitet. Mit seinem „Kain" stellte d'Albert eine musikalische Tragödie auf die Bühne, die alles erfüllt, was man an Hoffnungen auf die eminente Begabung des Künstlers gesetzt hat; ein Werk, das in seinem innern Schwergewicht, in dem Ernst und der Vollkommenheit seiner künstlerischen Natur, zu den bedeutungsvollsten Erscheinungen auf dem Gebiet des neuen Musikdramas gehört und hoch emporragt über die Durchschnittslinie der modernen Produktion. Ein Stück voll Kraft und Energie, voll Tiefe und Leidenschaft, auf eine tiefsinnig angelegte Dichtung Heinrich Bulthaupts gebaut, in der die Gestalt Kains in Übereinstimmung mit der Tragödie Byrons zu großer menschlicher Wirkung gelangt. Dieser Kain ist der erste Denker, der erste wirkliche Mensch, der erste, dem das Wissen Schmerz macht, man möchte humoristisch sagen, ein legendärer Vorläufer Schopenhauers: eine hochsymbolische Schöpfung, in der das uralte Lied des Menschentums mit ergreifendem Klang tönt, jenes Lied, das von Kain angefangen bis zum Faust und über den Faust hinaus bis zum jüngsten Tag hin jeglichem Sehnen und allen schmerzvollen Fragen eine ganz bestimmte Richtung gibt und geben wird. Dichtung und Musik haben sich um diese Gestalt herum zu Szenen von grausiger Schönheit geschlungen: ich denke hier vor allem an die grandiose Schilderung Luzifers, an die schauerlichen Klänge gedämpfter Posaunen und an das Raunen und Flüstern schlangengleich gleitender und züngelnder Geigenfiguren. Ein Stück von genialster Charakteristik. Dieser Luzifer, dem Bulthaupt prachtvolle Verse in den Mund legt, hat etwas von der

mystischen Art der Wagnerschen Erda an sich; er ist aber nicht nur ein dämonisches Wesen, sondern auch eine ewige Kraft, der Verführer von Anbeginn, jener mächtige Trieb zur Erhöhung des Menschen hin, der das Geschöpf in Schuld und Sünde fallen läßt, der statt zu erhöhen erniedrigt und so doch noch erhöht. Er ist der Geist des Menschentums schlechthin, in einer phantastisch unheimlichen Inkarnation, die d'Albert musikalisch erschütternd koloriert hat. Es liegt ein blaues, magisches Leuchten auf diesem Luzifer, und die Musik, die ihn in tönenden Klangnebeln umwallt, scheint aus einer anderen Welt herzutönen. Und noch eine zweite Szene von hinreißend dramatischem Zug enthält das Werk: das ist jene schreckliche Episode nach dem Totschlag Abels: das Gewissen Kains wird lebendig; mit Entsetzen vernimmt der Mörder diese mahnenden, furchtbaren, ihn durchbohrenden Laute, den Schrei jener Tat in der eigenen Brust; Fels und Baum, Luft und Wolken scheinen drohend seinen Namen zu rufen, bis endlich alle diese Stimmen sich zu einem ungeheuren Klang zusammenballen, der aus dem Himmel wie ein Donner auf Kain fällt: Gott selbst redet zu Kain. Ein Musiker, der Szenen von dieser gewaltigen Substanz zu schaffen vermag, der gehört unter allen Umständen zu den Auserlesenen, und diese zwei genialen Szenen allein geben schon der Oper d'Alberts einen Wert, der es rechtfertigen würde, sie auf allen deutschen Bühnen einzubürgern. Eine andere tragische Oper „Ghismonda" ist über Dresden, wo sie 1895 ihre Uraufführung erlebte, nicht hinausgekommen. Ich weiß leider nichts von ihr zu sagen.

Es ist nun eine ganz erstaunliche Wandlung, die sich in der künstlerischen Persönlichkeit d'Alberts zu vollziehen scheint, sowie er aus der schweren tragischen Sphäre herausschreitet: seine Persönlichkeit, seine Eigenart, seine Kunst schüttelt sofort alle fremden Umklammerungen seines Wesens ab, hebt die Ausstrahlung Brahms' und Wagners, dieser beiden, die Totalität der ganzen modernen deutschen Musik bestimmenden großen Individualitäten, vollständig auf und richtet sich empor in ungebrochener Selbständigkeit in dem Augenblick, da er das Gebiet der heiteren Kunst, der komischen Oper betritt, seinen ureigenen Grund und Boden, seine Heimatserde, auf der er als Herr und Meister schaltet. Zum erstenmal ließ die charakteristischen Linien seines Spektrums seine reizende Märchenoper „Der Rubin" hervortreten, und zwar in hellster Deutlichkeit. Diese Erstlingsoper (Karlsruhe 1893) war von so überzeugender Beweiskraft, so frisch, erfindungsfroh, jugendlich schön, daß man es nicht begreifen kann, wie der Schöpfer dieses Kunstwerkes je von dem hier so rüstig beschrittenen Weg abirren konnte. Welcher Mephisto war es, der ihn zur Tragik verlockt hat, in einer Zeit, wo seine Jugend, sein Wesen noch unreif war für eine Tragik? In seinem „Rubin" hat Eugen d'Albert das gleichnamige Märchenlustspiel Fr. Hebbels benutzt:

eine Handlung von der Phantasiefülle und dem bunten Reiz des Orients; mehr klare Weisheit als Tiefe des Gemüts, mehr paradoxe Symbolik und ornamental dekorative Magie des Zaubermärchens als tiefe Zusammenhänge mit der Natur; durchaus verschieden vom deutschen Märchen, das seinem innersten Wesen nach aus Naturempfinden und Natursymbolik herauswächst. Die Musik enthält neben Episoden von morgenländischer Farbenglut Szenen von großem dramatischen Wurf. Da ist z. B. ein mächtiger, in der Architektur der Fuge aufgebauter Volkschor im 1. Akt; da ist eine weit ausholende und die ganze Gefühlsskala durchlaufende Szene der Bedura, allmählig in flammende Liebesfeier sich wandelnd: beides Meisterstücke. Und überall Frische und gesunde Melodik, heitere und jugendliche Natürlichkeit, gelegentlich ein paradiesischer Unschuldszustand der Musik, der die Schlange der Reflexion, die Verführung zur Gottähnlichkeit Wagners noch nicht kennt. Nach den mißglückten Entdeckungsfahrten auf tragisches Gebiet, nach „Ghismonda" und „Gernot", kehrte d'Albert wieder zur heiteren Kunst zurück. Er schuf sein musikalisches Lustspiel „Die Abreise" (Frankfurt 1898), eine der graziösesten und entzückendsten Opern unserer Zeit, die an die alten, verloren gegangenen Traditionen des feinen komischen Opernstils anknüpft.

Ein „musikalisches Lustspiel"? Die Bezeichnung ist nicht ganz zutreffend. Wir verlangen von einem Lustspiel planvoll durchgeführte Handlung, Verwickelungen, Lösungen, Charaktere. Von alledem wird man hier nichts oder wenigstens nicht allzu viel finden. Das Stück ist ein liebenswürdiges Interieur von elegantem Colorit und der tändelnden Grazie aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, ein anmutiges und charmantes Bild, dessen Rahmen nur drei Personen umschließt: „Sie", „Ihn" und den Freund. „Er" will abreisen; aber indem er die Knöpfe an seinem Rock zählt, findet er ein Orakel, das auf „Nein" gestellt ist. Nun kommt der Freund, ein heiterer Lebemann, der nichts sehnlicher als die Abreise des Gatten jener schönen Frau wünscht, zu der er, kühner Hoffnungen voll, die Augen aufschlägt. Allein „Er" will nicht. Er tut wenigstens so und weist auf Hindernisse hin. Da sind noch Briefe von der Post abzuholen, ein schweres Paket — es wiegt 40 Pfund! —, ein großer Rosenstock für „Sie", da gibt es Schachteln und hundert Dinge zu besorgen. Der Freund eilt weg, um alles das herbei zu schleppen. „Er" und „Sie", ein junges Paar, den Flitterwochen ein wenig blasiert nachschauend, spielen zunächst vor einander Verstecken. Dann aber führt sie die Liebe enger zusammen. Da kommt nun der opfermutige Freund zurück, beladen wie ein Packesel. Erneute Anstrengungen, „Ihn" zur Abreise zu bewegen. Der brave Gatte räumt endlich, ironisch lächelnd, das Feld. Er besteigt seinen Wagen. Er ist abgereist. Gott sei Dank. Der Freund, allein mit Luise, macht der rei-

zenden Frau sofort eine Liebeserklärung. Da aber kommt auch schon der Mann von seiner Reise wieder zurück. Ein Wagenrad — angeblich — ist gebrochen. Der Freund stürzt davon, um den Schlosser zu holen, womöglich selbst die Reparatur zu besorgen. „Er" muß abreisen, koste es, was es wolle; das ist sein freundschaftlicher Plan. Als nun Trott, so heißt der biedere Freund, den Salon des Ehepaares zum dritten Male betritt, findet er die Beiden in einer unbegreiflich zärtlichen Situation. Der gerechte Mißmut, den er darob empfindet, steigert sich bis zur Verblüffung, als Gilfen und Luise sich mit ironischen Komplimenten zurückziehen. Schon will er gehen, aber da fliegt ihm ein Briefchen aus dem Zimmer Luisens entgegen. Die süße Hoffnung, das „dreieckige Verhältnis" doch noch vollendet zu sehen, entzückt ihn noch einmal beim Anblick dieser Zeilen. Von „Ihr"! Allein, während er liest, wird sein Gesicht lang und länger. Ach, auch diese letzte Hoffnung war trügerisch. Er rafft sich also auf; er wird neue Freunde suchen und finden, Freunde, die weniger undankbar sind wie dieser Gilfen. Lustig trällernd geht Trott, dieser Märtyrer freundschaftlicher Aufopferung, fort. Er reist sogleich ab. Kaum ist er hinaus, so schlüpfen „Er" und „Sie" in das Zimmer; ein Mädchen bringt ihnen den Tee. Zärtlich rücken sie aneinander, „Sie" schenkt ihm die Tasse voll, „Er" küßt ihr die Hand und schaut sie verliebt an. Keiner spricht ein Wort. Aber ihre Blicke reden eine heiße Sprache. Die Zärtlichkeit der Flitterwochen kommt von neuem. Über dem reizenden Bild fällt schnell der Vorhang.

Ein Nichts von Handlung. Ein paar empfindsame, ein paar heitere Situationen! Das Ganze, überspielt von den Reflexen der feinen gesellschaftlichen Sitte, ist zuerst nur ein Spielen mit der Empfindung, ein Sichsuchen, ein Ausspionieren der Herzen, Präludium für die stumme Flitterwochenszene, die am Schluß Ihn und Sie dauernd — so wollen wir hoffen — vereint. Diese Reihe leicht aneinander gerückter Szenen verbindet etwas fester eine Sprache, eine Konversation, die reich ist an unterstrichenen Worten, an Anspielungen und Beziehungen, an versteckten Spitzen und glitzernden Ironieen. Und diese Eigenart bedingt, wenn man sie verstehen, wenn sie wirken soll, jene Durchsichtigkeit des musikalischen Stils, die d'Albert von der ersten bis zur letzten Szene mit ausgezeichnetem Feingefühl festgehalten hat. Seine Musik ist ein feines, geistreiches Plaudern voll fließender Begleitung, die ihre Seelenruhe auch in den Schrecken des jüngsten Tages nicht einbüßen würde. Ein paar Szenen mit Luise, die in der Mitte stehen, bedeuten so etwas wie einen toten Punkt des Werkes, der erst überwunden wird mit dem Auftritt Trotts, der zu Tode erschöpft, mit allen möglichen Dingen beladen, auf der Szene erscheint. Das Stöhnen und kurzatmige Schnaufen des gefälligen Amateurdienstmanns schildert die Musik höchst ergötzlich. Schwere und dumpfe Baßfiguren von

eigenartiger Rhythmik, dazu die Zentnergewichte von Akkordakzenten, das Ächzen der gestopften Hörner, die nach Luft schnappende Deklamation: das ist ein genial hingemaltes Bildchen. D'Albert's Kunst zu charakterisieren, sein Vermögen mit musikalischen Mitteln realistisch zu schildern, springt gerade in diesen Szenen mit überzeugender Deutlichkeit in die Augen. Wenn ich noch des eleganten, nobel harmonisierten Walzers in As-dur gedenke, den Trott ziemlich gegen den Schluß hin singt, so habe ich das thematische Hauptmaterial namhaft gemacht, die Eckpfeiler gezählt, die das musikalische Bauwerk d'Albert's tragen. Dazwischen blüht noch mancherlei, Feines und Liebenswürdiges. In der Verarbeitung und Wiederholung dieser Themen, die häufig mit geistreichen Veränderungen Hand in Hand geht, spricht sich ein bemerkenswerter Sinn für musikalische Ökonomie aus. D'Albert ist geizig mit seinen Themen. Mag sein, aber man wird seine Kargheit nicht als Armut deuten. Das musikalische Lustspiel liegt eben im Orchester, und seine Motive sind Personen, die untereinander ein jeu d'esprit aufführen. Das Werk, fein in seiner Kleinmalerei, geistreich und musikalisch reizvoll in seiner thematischen Struktur, ist mit ausgezeichnetem Sinn für Farbe und Klang instrumentiert. Das Orchester d'Albert's klingt individuell und interessant; ein klares, heiteres Pastellbild mit durchsichtiger Luft und zarten Lasuren, kein prunkendes Ölgemälde.

Von der nächsten, der sechsten Oper des bewunderungswürdig fleißigen Komponisten: „Der Improvisator" (Berlin 1900), ist nur die Ouvertüre bekannter geworden: leichtbeschwingt rast sie in Tarantellarhythmen dahin und schildert mit kecken Strichen, mit leichtfaßlicher Melodie Karnevalsfreuden und italienisches Volksleben, mit liebenswürdiger Laune wiedergespiegelt.

Einen entscheidenden Erfolg hat Eugen d'Albert mit seiner Oper „Tiefland" errungen, ein Werk, an dessen Uraufführung (Prag 1903) sich zunächst nur unbestimmte Hoffnungen knüpfen ließen, das aber nach seiner Hamburger Aufführung (Januar 1907), deren Schlagkraft durch geschickte Entlastung von Episodenwerk eine ungeahnte Steigerung erfuhr, einen wahren Siegeszug über die deutschen und ausländischen Opernbühnen angetreten hat, unausgesetzt das Interesse des Publikums fesselt und d'Albert mit einem Schlag das Ansehen und die Stellung der Welt gegenüber gesichert hat, die diesem ausgezeichneten Künstler kraft seiner glänzenden Begabung, seiner souveränen Meisterschaft gebührt. Ach diese Welt, die der Künstler verachten mag und der er dennoch einzig bedarf, um leben und schaffen zu können . . .! Der Heiland hat seine schönste Predigt auf einem Berg gehalten. Seitdem predigen die Berge der Menschheit und sind ihr Heiland geworden. Eine Bergpredigt, ein Bergevangelium von besonderer Art möchte auch Lothar-d'Alberts Musikdrama „Tiefland" sein.

Der Rousseau-Schillersche Gedanke von der ethischen Kraft der Natur und der Sittlichkeit der Bergluft, die allein selig machende Lehre, die unsere Moral, unsere innere Kultur, unser geistiges Freisein, unsere körperliche und seelische Gesundheit im letzten Grunde auf biologisch-chemische Ursachen, auf Sauerstoff und Wasser, auf Sonne und Licht zurückführt, treibt auch das Schwungrad dieser Oper. Eine Symbolik des Barometers und des Luftdrucks in das Fundament eines Musikdramas hineingebaut, das klingt wunderlich, nicht wahr? Freilich, als Barometer- und Luftdruckmusik wird Eugen d'Albert seine Oper sicherlich weder selbst gewollt, noch gewünscht haben, daß sie als solche aufgefaßt werde. Und doch handelt es sich in dieser Oper um nichts anderes als um den Gegensatz zwischen Berg und Ebene, zwischen Hochland und Tiefland, um die Rückwirkung dieses Gegensatzes in allen seinen Folgen auf den Menschen. Auf den Bergen wohnt auch hier die Freiheit, sie sind die Altäre der Sonne; sie erhöhen den Menschen nicht nur im Raum in meßbarem Abstand über die Normallinie des Lebens, die ja eigentlich eine Unternormallinie ist, sie erhöhen ihn mehr noch in seiner sittlichen und moralischen Kraft. Die Berge sind die Erzieher des Menschen zur Einsamkeit mit sich selbst, also zum wahren Frieden, zur wahren Harmonie. Im Tiefland, unten auf der Ebene, wo die sozialen Lebensbedingungen, die breiten Reibungsflächen der Verhältnisse den Menschen in einen unaufhörlichen Kampf, in immer wechselnde Angriffs- und Verteidigungsstellungen hineinzwingen,

„Dort sind die Häuser dumpf, die Berge weit,
Die Menschen wohnen eng beisammen.
Dort ist die Luft nicht klar, — — —
die Sonne selbst ist trüb, und grau ist alles
vom Staub der Straße. Dort gibt's Zank und Streit
und Hader alle Tage . . ."

dort ist der Sumpf, dort ist das Nest alles Bösen, Schlechten und Gemeinen, dort wüten die Leidenschaften, dort führt das Schicksal seine Schläge, dort braust das Blut des Lebens, — und dort lohnt es sich allein, — so sagen wir — Mensch zu sein. Der Kontrast, der hier zwischen Hoch und Tief über die gegebene Natürlichkeit hinaus konstruiert wird, entbehrt nicht des Humors. Man denke sich doch einmal das ethische Moment der Höhe: wie der Lump aus der Tiefe, der einen vorher gradweise eingeteilten Berg hinaufsteigt, mit jedem Meter, den er erklimmt, sich moralisch bessert, reiner und freier wird, bis er über die einzelnen Tugendstationen hinweg, wo sein moralischer Gesundheitszustand geprüft werden könnte, endlich in Zarathustravollkommenheit strahlt! Das ist doch lustig. Und man denke sich das Andere, Unausbleibliche, das betrübsame Gegenstück: daß alle Menschheit, von einem Sittlichkeitsfieber und von unersättlichem Licht-

hunger und Naturverlangen ergriffen, aus dem Tiefland auswandert und sich in den Bergen Hütten baut, die unmoralische Ebene, verlassen, einsam tief unter sich. Würde da nicht, ach, wie bald, ein Prediger und Prophet aufstehen müssen, der das Evangelium der Ebene und des Tieflandes verkündet, wie vordem das Bergevangelium verkündet worden war? Und der Weise würde dann wieder nur das eine sagen können: daß die Welt überall vollkommen ist, wo der Mensch mit seiner Qual nicht hinkommt, und daß nicht Berg noch Ebene, nicht Hochland und Tiefland Schuld tragen an dem Glück und Unglück dieser Erde. Mit der alleinseligmachenden Luftdruckphilosophie ist es also nichts. Und Brot und Sonne, Milch und Licht, Eier und Luft gibt es auch unten überall auf der Ebene, selbst dort noch, wo sie am plattesten ist. Aber die These von dem Glück oben auf den Bergen und von der Stickluft unten im Tiefland ist nun einmal gestellt, und Rudolf Lothar beweist sie, wenn vielleicht auch nicht unwiderlegbar und zwingend, so doch jedenfalls in einem Drama von starker Wirkung und künstlerischem Aufriß. An den Menschen, die der Dichter ins Treffen führt, wird man leicht die dramatische Energie der Handlung bewerten und das veristische Milieu des Stückes ebenso erkennen wie die Aufgaben, die hier der schaffende Musiker zu lösen hatte, Aufgaben, die in gleichem Maße zur Natur- wie zur Menschenschilderung hindrängen, und die — zum so und so vielten Male — das Wort Friedrich Nietzsches bestätigen, daß die Leidenschaften vermöge der Musik sich selbst genießen.

Die Oper beginnt mit einem breiten Bergfriedenvorspiel, das nicht nur das Glück der Höhe malt, sondern auch den äußeren Teil der Exposition bringt. Hoch oben auf einer felsigen Halde in den Pyrenäen haust mit seiner Herde in ungeheurer Einsamkeit ein junger starker Hirt, der in den Jahren ist, in denen der junge Mann vom Weibe träumt. Morgendämmerung. Eine einfache, unpersönliche Schalmeienmelodie — die phantasierende ländliche Klarinette, die wir von Meyerbeers „Prophet" her kennen — klingt irgendwo her aus dem Unbestimmten. Ruhende Bässe, tief summend, wie das ungekannte und undeutliche Leben der Tiefe am Fuß der Berge; und um pastorale Terzenfiguren wehen mit dem Hauch der dünnen, kalten Gletscherluft dünne, kalte, dorische Harmonieen: ein Naturbild von eigenartigem Reiz und pittoreskem Klang. Die paar Töne der Hirtenklarinette, die sich in einer chromatischen Arabeske weiterspinnen, gelangen im Verlaufe des Vorspiels und des ganzen Werkes zur Bedeutung eines Berg- und Freiheitssymbols; in wachsender Betonung mit gesteigertem Akzent, mit Posaunen- und Trompetenfülle bahnen sie sich den Weg durch das Orchester, — das Zeugnis einer haushälterischen Kraft, einer sparsamen Ökonomie, die für die Musik Eugen d'Alberts charakteristisch ist, und die jedem, auch dem kleinsten und scheinbar bedeutungs-

losesten seiner Motive eine erstaunlich vielfältige Geltung und häufig genug eine überraschende Wiederkehr sichert, die seiner thematischen Arbeit den Stempel reifer Meisterschaft, planvoller Überlegung und geistreicher Psychologie aufprägt. Seine Partitur ist in der Tat ein Muster von wohlausgenützter Kraft, ein Meisterstück auch in der klugen Verwertung musikalischer „Abfallstoffe". — Zu dem Hirten Pedro, der auf seiner Schalmei musiziert, seine Lämmer hütet und vom Weibe träumt, schickt nun das Tiefland einen seiner Sendboten hinauf. Sebastiano, der Herr, dem alles weit im Umkreis gehört, bringt ihm selbst das Weib, nach dem sich das junge Blut Pedros sehnt; und hier, in diesem ersten Zusammenprall der drei, setzt sofort der komplizierte psychologische Prozeß ein, der diese drei Menschen Pedro, Sebastiano und Martha in einer seltsam gespannten, vielleicht auch gelegentlich überspannten Dramatik zur stärksten Kraftäußerung zwingt. Sebastiano ist der Herr. Ein Dorftyrann, brutal, wild, gewalttätig. Sein Herrenmotiv kracht in herrischer Rhythmik, mit gebietender Kürze, die keinen Widerspruch duldet. Er hat sich Marthas Liebesgunst erzwungen, mit dem Recht des skrupellos Stärkeren, der die Armut und das Elend ausbeutet. Sie haßt ihn darum. Und dieser Haß — mit dem auf seiner Seite das Gefühl Hand in Hand geht, immer wieder ein Überwinder, der Herr zu sein, der das Widerspenstige sich zwingt, die Sensation der immer wieder vollbrachten Eroberung — dieser Haß mag es sein, der ihm Martha so begehrenswert und süß macht, daß er von ihr nicht lassen kann, und daß in ihm der wahnwitzige Plan reifen konnte, Martha mit einem Mann zu verheiraten, der ihr so widerwärtig sein muß, daß der Posten „Liebesglück" in dieser Eherechnung von vornherein gestrichen werden darf. Nicht ganz freiwillig kommt Sebastiano zu diesem Entschluß: er ist tief verschuldet; nur eine reiche Heirat kann ihn retten. Diese bietet sich ihm in der Tat, ist aber an die Bedingung seiner Trennung von Martha geknüpft. Er willigt scheinbar in die geforderte Trennung und betreibt mit auffälligem Lärm die Hochzeit Marthas mit Pedro, um sich und seiner Lust Martha dauernd zu sichern, eine zwiefach hassende Geliebte, die ihrem Mann nie Freundin und Weib weder selbst sein will, noch sein darf. Ein Plan, für ein Bauerngehirn wirklich gar nicht übel, fast zu genial niederträchtig! So steigt also Sebastiano, ein lauernder Wolf, hinauf an die Hütte Pedros und macht dem verdutzten Hirten den Antrag, hinunterzukommen ins Tal, dort Sebastianos Mühle zu übernehmen und Martha, die Müllerin, dazu: eine gleißnerisch freundliche Melodie (E-dur), ein Muster von Verstellung, fast zu echt in einer leichtbeschwingten Grazie, die wir von der reizenden „Abreise" her kennen, hilft ihm, den naiven Hirten zu umgarnen, und Pedro steigt, selig in Glück und Erwartung, ins Tal hinab, ins Tiefland, in schwungvollem, breit entfesseltem Hymnus seine Berge zum Abschied

grüßend; die melancholisch müde, glanzlose Tieflandweise, das harte Wolfsmotiv, die freundlich-heiteren Terzen der Herdenfigur klingen an und in den fernen Echotönen der Schalmeienmelodie verklärt sich wie im bläulichen Lichtduft die Höhe. Pedro, der brave fröhliche Bursch, hat, wie Siegfried die Welt, die ganz nahe bei Neidhöhle liegt, sein Tiefland betreten. Dort ist es nicht schön; keifende Weiber lernt er dort kennen, Spott und Niedertracht schnappen nach ihm und vergiften ihm seine rührende Parsifaltorheit. Die Tieflandsmiasmen dringen in sein gesundes Blut, und der Sumpf-Dunst böser Leidenschaften legt sich über sein Hirn. In allmählichem, peinvollem Aufdämmern der Wahrheit erfährt er die Geschichte seines Weibes, und in grausamen Schmerzen läutert sich eine Liebe zu der Verzweifelten, die in ihm den Retter aus aller Not erkennt, zu einem großen Geben und Nehmen. Wie er einst oben in den Bergen einen Wolf getötet, so erwürgt er jetzt den Wolf Sebastiano, den bösen Dämon der Tiefe und steigt mit seinem Weibe zu seliger Liebesfeier hinauf auf die Berge, auf die Alm, wo es bekanntlich keine Sünde gibt. Was bewiesen werden sollte: die Unheiligkeit und Unsittlichkeit des Tieflands, ward bewiesen; mit einem Drama allerdings, dessen starke dramatische Wirkung wir anerkennen, ohne uns zu verpflichten, seine etwas übertriebene Psychologie und seinen Stil als unbedingt wesensecht gelten zu lassen. Die Bauern, Hirten und Menschen dieses Dramas gehören einer tiefen sozialen Schicht an, in der man über Vorgänge aus der erotischen Interessensphäre, über alles Menschliche und Natürliche sehr phlegmatisch denkt und das Selbstverständliche an diesen delikaten Dingen mit einer unverdorbenen Natürlichkeit hinnimmt, die sich auf Vorbilder und Erfahrungen aus der Natur stützt. In dem Drama Lothars (nach dem spanischen Drama Guierma's bearbeitet) scheint aber jener empfindliche Ehrbegriff zu regieren, der etwa in den Stücken Calderons lebt und an einem spanischen Hidalgo jedenfalls glaubhafter erscheint, als an einem weltverlorenen Hirten, als an einer verwaisten und elenden Straßentänzerin. Wenn man den sozialen Boden dieses Stückes auf ein gesellschaftlich sehr viel höher liegendes Niveau bringen wollte, man brauchte an der hochentwickelten Ausdrucksweise, an dem starken Gedanken- und Gefühlsleben dieser Menschen nicht das geringste zu ändern. Es sind trotz eines mit feiner Kunst gezeichneten Milieus stilisierte Rassemenschen, Kraftnaturen von einem Kulturgrad, der mit ihrer Umgebung und mit ihren Lebensbedingungen im Widerspruch steht. Die spannende Kraft und die bedeutende Wirksamkeit des Dramas, dessen Temperament sogar einen italienischen Komponisten, etwa einen Spinelli hätte locken können, bleibt allerdings als ein Vorzug dieses ausgezeichneten Textbuches bestehen, der schließlich alle Bedenken beseitigt, die man gegen die Künstlichkeit der Intrige, gegen die raffinierte Psychologie

der Handlung, gegen Stil und Sprachausdruck vom Standpunkt eines vernünftigen und künstlerischen Verismus etwa erheben könnte.

Eugen d'Albert hat sich, wie in dem fesselnden alpinen Vorspiel, auch der stark pulsierenden, von unaufhaltsamen Kräften vorwärts geschobenen Handlung gegenüber als Musiker von dramatischem Temperament und müheloser Erfindung und als feinsinniger Kolorist bewährt. Alle seine Gestalten sind mit klaren sicheren Strichen hingestellt, mit plastischen Motiven gezeichnet, und immer und überall erfüllt er die ästhetische Forderung Mozarts, daß die Musik auch in der gewagtesten Situation Musik zu bleiben hat. Das Werk, stilistisch mit bemerkenswerter Einheitlichkeit geformt, steigert sich in den großen Szenen zwischen Martha und Pedro, dann aber in der wundervollen Episode, in der Martha einem alten, milden Mann von ihrem elenden Leben erzählt, zu seinen musikalischen Höhepunkten. Die Erzählung: „Ich weiß nicht, wer mein Vater war" ruht auf einem in Elend erbleichten cis-moll und quält sich in den heimlichen Stimmen gedämpfter Bratschen weiter, in langer, aus einem schluchzenden Motiv fortgesponnener Melodie, deren ergreifender Ausdruck an irgend etwas Unbekanntes, Geheimnisvolles und Schwermütiges erinnert. In die andere Szene Marthas spielen schon leise Liebes- und Mitleidsmotive mit hinein, und Eifersuchtskeime treiben hier, Liebe vorbereitend, empor. Die ganze Des-dur-Szene mit den schneidenden Klagen der Althoboe und den verhaltenen Tränen, mit der anmutigen Zartheit ihres Mittelsatzes ist ein schönes Beispiel für die vornehme und ausdrucksvoll dramatische Lyrik d'Alberts. Wie die Musik d'Alberts den naiv liebenswürdigen, schwungvollen und warmherzigen Pedro, den gemächlichen Müllergesellen Moruccio, die reizende Nuri — die Unschuld des Tieflandes —, den milden, frommen, etwas pastorenhaften Tommaso, und endlich den wilden, wolfsharten Sebastiano mit dem sicheren Blick für das Wesentliche des Charakters porträtiert und in ihrer Menschlichkeit durchsichtig macht, so gelingen ihr nicht minder, vielleicht sogar in noch gesteigerter Schärfe der Charakteristik, die komischen Szenen, die sich an jene drei gefährlichen Frauenzimmer knüpfen, die in ihrer schamlosen Neugier und verbrecherischen Klatschsucht ohne weiteres als höchst gelungene Typen von schärfster Naturtreue — und das trotz der burlesken Komik der Zeichnung — gelten dürfen. Keifmotive der Holzbläser umschnattern sie, und die Weise im keck herausfordernden Sechsachteltakt, die ihnen d'Albert als musikalische Wegspur vorzeichnet, wächst sich zu einer „Melodie der bösen Zunge" aus, bei deren frechen Zierfiguren und Pralltrillern man etwa an die verzerrte Klarinettenmelodie des Höllensabbaths in Berlioz' Phantastique denkt. Eugen d'Alberts Musik — eine künstlerisch feine, harmonisch reiche Arbeit ohne Regenwürmerthematik und Tausendfüßlerpolyphonie —

begleitet die Handlung mit vornehmer Beredsamkeit und einer zart fließenden lyrischen Melodie, die zwar in der Hauptsache den veristischen Augenblicksstil, das blitzschnelle Erfassen des dramatischen Akzentes, die zitternde, steigende und fallende psychologische Kurve kultiviert, die aber auch zu breiten, schönen Formen sich weitet, Stimmungsmomente festhält und ausbaut, ja, wie in dem Duett des zweiten Aktes, sogar der alten Opernformen sich bedient. Die Instrumentation, auf feinem koloristischen Sinn und auf dem Wissen von dem seelischen Wert der Farbe ruhend, steigert den Reiz der Tieflandmelodik sehr bedeutend, ganz abgesehen davon, daß sie ein musikalisches Ohr unausgesetzt fesselt. Die Atmosphäre von Schwermut, in der alle diese Tieflandgestalten atmen, legt auch auf das Orchesterkolorit einen Hauch von Melancholie, einen Schatten von Traurigkeit.

Auf „Tiefland" folgte wieder eine kleine, fröhliche, komische Oper „Flauto solo" (Prag 1905), eine dramatisierte Anekdote vom alten Pepusch, dem Kapellmeister des großen Kurfürsten, dem Komponisten des berühmten Schweinekanons, die in dem liebenswürdigen, heiteren Werkchen sehr behaglich vorgetragen und überaus witzig — auch musikalisch sehr witzig — in Szene gesetzt wird. Das Textbuch schrieb Hans von Wolzogen. Die Musik d'Alberts hält an dem durchsichtigen Lustspielton der „Abreise" fest, den sie, dem derberen Sujet entsprechend, mit kräftig komischen Elementen durchsetzt. „Flauto solo" bedeutet in der Kunst d'Alberts nicht eine Weiterentwicklung, nicht einen Fortschritt, sondern nur eine Fortsetzung. Sehr sympathisch wirkt an dem Werk die feine Betonung deutschen Wesens, deutscher Kunst in einer Zeit, in der Deutschland musikalisch fast eine Provinz Italiens und deutsche Musik von deutschen Fürstenhöfen verbannt war.

Einen kräftigen Vorstoß auf komisches Gebiet, wenn auch noch keine Entdeckung von einem Neuland des Humors, bedeutet die jüngste Oper d'Alberts, sein „Tragaldabas" (Hamburg 1907), eine Schöpfung übermütigster Laune.

Tragaldabas: der Name klingt wunderlich und fremd. Wer ist Tragaldabas? Was ist Tragaldabas? Ist es ein seltsames Tier, eine Gegend, ein Ort? Ist es ein Gift, eine Maschine oder ein Mensch? Eine historische oder literarische Gestalt? „C'est la comédie unique" schrieb in der Mitte des vorigen Jahrhunderts Th. de Banville, nachdem er die Tragaldabas-Dichtung Auguste Vacquerie's gesehen. Rudolf Lothar, ihr Wiederentdecker, hat das längst verschollene und vielleicht nur noch den Schriftgelehrten bekannte Stück neu belebt und ihm in Deutschland eine aufmerksame literarische Gemeinde gewonnen. Tragaldabas ist ein entfernter Verwandter des edlen Sir John Falstaff, aber entartet, ein Bummlertyp, auf der sozialen Skala eine Oktave nach unten transponiert, aus dem Ritterlichen ins Plebejische, aus dem grotesken Aristokratismus des englischen Originals in das nicht minder groteske, aber minder ursprüngliche Proletariertum

des Romanen, des verlumpten Spaniers, übersetzt. Wie Falstaff ist auch Tragaldabas ein Schlemmer und Säufer, ein träger, massiger Dickbauch, der ordinären Philosophie der Körperverfettung und des fleischlichen Übergewichts ergeben; seine Feigheit, seine Angst um die eigne Haut sind erstaunlich. Ein Meister der Tirade, ein Renommist, aber einer, den es weder nach der kühnen Lügenhaftigkeit und der genialen Schwindlernatur Falstaffs, noch nach dem dröhnenden Heldentum der großen Worte gelüstet. Einer, der nur mit seiner jämmerlichen Feigheit und mit dem kleinen schlauen Verstand dieser Feigheit prunkt, der alle Kniffe und Pfiffe probiert, um sich die Lust des Weins, des Fraßes, der Würfel zu sichern. Die Gemeinheit, Dummheit und verfettete Gutmütigkeit dieses aus rohem Ton gekneteten Menschenklumpens erträglich und ergötzlich zu machen, die vierschrötig marklose Gestalt dieses Tragaldabas für ein Opernbuch auf ihre Ergiebigkeit hin anzuzapfen, das war die schwierige Aufgabe, vor die sich Rudolf Lothar gestellt sah, — eine Aufgabe, die er mit Geist, Geschmack und nie versagendem Witz zu lösen unternommen hat. Tragaldabas, seine groteske Menschlichkeit, seine burleske Natur dient in der Operndichtung Lothars leider keinem höheren Ziel; es löst sich keine ethische Kontrastwirkung, keine versöhnende, sittliche Wahrheit aus seinem Dasein mittelbar oder unmittelbar los; er wird nicht zu einem dramatischen Beweisstück. In der Fabel des Stückes spielt er eine passive Rolle, ist aber in dieser Rolle des winzigen Sophismas wegen, daß die Liebe dem Mann weit öfter Abenteuer, weit mehr flüchtigen Genuß als hohe Lebenspflicht, als idealen Wert bedeutet, immerhin unentbehrlich. Tragaldabas hat sich nämlich sein Lumpen- und Bummlerdasein auf der seltsamen und keineswegs alltäglichen Erwerbsbasis des „geborgten Ehemanns" aufgebaut. Er gilt vor der Welt als Mann der schönen Donna Laura; aber Ehemann ist er nur dem Scheine nach: ein eheliches Dekorationsstück lediglich nach außen hin. Donna Laura geht mit ihm spazieren (wenn er nicht zufällig betrunken ist), und Tragaldabas verjubelt für diesen der Dame geleisteten Dienst ihre blanken Dukaten. Den etwas absonderlichen und in seinen Funktionen höchst einseitigen und bedeutend eingeschränkten Scheinehemann hält sich Donna Laura aber nicht nur der Tatsachenvorspiegelung, des Ansehens und der Freiheit wegen, deren sich eine verheiratete Frau vor der Unverheirateten erfreut. Ihr Plan bezweckt noch anderes, Feineres: sie hat Lebenserfahrung genug, um zu wissen, daß die Männer die Fesseln der Ehe fürchten; sie will sich aber dennoch einen Mann angeln, und so verbirgt sie den Angelhaken schlau, indem sie mit ihrem Scheingatten nach dem wahren Mann ihres Herzens fischt. Nun ist da wirklich ein junger, lebenslustiger, heiß verliebter Prinz auf der Bildfläche erschienen, der der jungen reizenden Frau eifrig nachstellt, nicht um sie zu heiraten,

sondern aus Freude an galanten Abenteuern und in der Hoffnung zärtlicher Schäferstunden; er verspricht ihr das Blaue vom Himmel; aber die Ehre, seine Geliebte zu sein, schlägt Donna Laura weniger hoch an, als die Sicherheit, seine Frau zu werden. Heiratsabsichten hat der wackere Prinz, wie gesagt, zurzeit ganz und gar nicht; ja, um vor jeglicher Ehegefahr sicher zu sein, rettet er dem hartbedrängten Tragaldabas sogar mehrfach das Leben, kämpft Duelle für den Gatten Donna Lauras aus und entrückt ihn endlich jeder Lebensgefahr, indem er ihn in eine nahrhafte und gänzlich ungefährliche Stellung einsetzt und ihn ganz in seine Dienste nimmt. Donna Laura darf um keinen Preis Witwe werden, denn:

„ein lebender Gatte ist sehr bequem!
Doch ist er tot, ei, ei, ei,
Dann ist der ganze Spaß vorbei" — — —

— — oder man muß heiraten. In dieser heiteren Frivolität betreibt der Prinz seine Liebesabenteuer mit Donna Laura, bis aus der leichtsinnigen Tändelei tiefer Ernst wird und die genußsüchtige Liebelei des immer abgewiesenen Liebhabers in eine tiefe, starke Leidenschaft sich verwandelt, die nicht wie Strohfeuer verlodert, sondern sich zur heiligen Herdflamme entzündet. Die schöne Donna Laura, überzeugt von der Echtheit der prinzlichen Liebe, reicht ihm die jungfräuliche Hand zum dauernden Bund. Tragaldabas, vom Glück unerhört verfolgt, hat sich einem Prasserleben ohne jeden Widerstand ausgeliefert. Aber, angeekelt von den fetten Genüssen seines Lebens, übersättigt, wird er melancholisch. Der Druck einer chronischen Magenverstimmung lastet auf ihm, er seufzt nach Appetit und Hunger, ärgert sich an der Tücke des Objekts und ist aller Menschenkultur überdrüssig, fühlt sich endlich von einer ungeheuerlichen Sehnsucht erfaßt nach Natur, nach Freiheit, nach der Ungebundenheit des Tieres:

Ja, wär' ich ein Tier, dann wär's ein Pläsier!
Ein Tier hat keine Kleider,
nicht Wäsche, Knöpfe, Schnallen,
lebt nicht im Kreis der Neider,
gehaßt von allen.
Ein Tier geht nackt spazieren,
vergnügt auf allen vieren,
kennt keiner Sitte Zwang,
ist lustig sein Leben lang.
Ja, wär' ich ein Tier, das wär' ein Pläsier!
Allein: was ist der Mensch?
Ein Kleiderstock, nichts weiter!

Und der verschwollene und gedunsene Menschenfeind folgt am Ende der Oper seiner unbezwinglichen Sehnsucht und wird wahrhaftig ein Tier. Er tritt als Affe in einen Zirkus ein: mit einem Affenfell bekleidet, will er „in lustigen Kapriolen der ersten Menschen Glück sich holen". Und so hätte sich denn also der Held dieser merkwürdigen Begebenheit aus einem Menschen niederen Ranges, dem auch der geringste transzendentale Auftrieb fehlt, zu einem Tier höherer Ordnung hinab- oder vielleicht auch hinaufentwickelt, wenn man die Sache vom Affenstandpunkt aus betrachtet. Diese Affenmetamorphose, mit der Tragaldabas aus der menschlichen Kultur

herausspringt, ist sie wirklich die letzte Konsequenz des Naturevangeliums und der Rückkehr zur Natur, die alle Weisen gepredigt? Als Satire wirkt sie nicht ganz überzeugend; aber vielleicht wäre sie amüsant, wenn sie nicht in der Greifbarkeit und verletzenden Körperlichkeit der Szene vor unseren leiblichen Augen vollzogen würde. Was Zarathustra vom Affen sagt, daß er dem Menschen ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham ist, das gilt nur zu sehr auch von diesem gewagten Affenscherz; nur daß uns hier einzig die schmerzliche Scham brennt, nicht aber ein Gelächter befreit von der Demütigung des Abfalls und der Schande des Hochverrats eines Menschen an seiner menschlichen Art. Und mit dem groben Ton eines banalen Zirkuswitzes darf kein Künstler den reinen Ausklang und die frei ausschwingende Kraft seines Werkes stören. Indessen, wir wollen über der satirischen Grimasse nicht die brillante Charakteristik, nicht die Sicherheit vergessen, mit der neben die derbkomische Gestalt des „Helden" Tragaldabas die Figuren dieses lustigen, übermütigen, mit amüsanten und unterhaltsamen burlesken Elementen durchsetzten Spiels auf die Szene gestellt sind, vor allem aber dem funkelnd witzigen Dialog, dem Humor der Situationen, der Schalkhaftigkeit und der Eleganz der Konversation, die freilich auch die Straßenpfützen der Derbheit, die Spritzer starker Späße nicht scheut, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Bedenklich für die klare ästhetische Wirkung bleiben in dem Stück das Vorwalten des expansiv burlesken Tons, das allzuschwere Übergewicht einer bunten Vagabundenromantik über eine stilisierte, künstlerische Lyrik, über die Oasen warmen Gefühlslebens.

In der Komposition dieses Textbuches knüpft Eugen d'Albert an den Stil eines seiner liebenswürdigsten Werke an: was er in seinem musikalischen Lustspiel „Die Abreise" begonnen, setzt er hier, in seinem „Tragaldabas", mit größeren Mitteln, mit kühnerer Kraft in erweitertem Kreise fort, über die Grenzen der feinen Konversation, über das Zart-Intime der Stimmung und den weichen, gedämpften Ton einer mehr zurückgehaltenen als schwungvoll ausbrechenden Lyrik hinaus. Töne, die er bereits in der „Abreise" angeschlagen, klingen auch in die „Tragaldabas"-Musik deutlich hinein: das zart gerankte, ein wenig sentimental angehauchte, süß klingende Liebesmotiv ist hier wie dort das gleiche. Aber auch in der Charakteristik und in der Melodik war die „Abreise" Vorstudie zu „Tragaldabas". Dem Kenner beider Werke wird der gemeinsame Ursprung aus einer und derselben fruchtbaren Phantasie nicht einen Augenblick zweifelhaft sein. Nur daß die „Tragaldabas"-Musik weniger von der liebenswürdigen, elegant geschnittenen Melodik, von der frohen, ritterlichen, klar geformten Lyrik, von den humorvollen Themen lebt, denen sie in dem weitläufigen Bau ihrer vier Akte gastliche Aufnahme gewährt, als vielmehr ihren Schwerpunkt in der Koloristik und vor allem in der Charakteristik sucht. D'Albert hat

die Gestalten der Dichtung mit dem scharfen Blick des Humoristen gesehen und mit dem umklammernden Polizeigriff des Dramatikers auf die Szene gestellt: mit einer plastischen Anschaulichkeit, die nicht nur in seiner technischen Überlegenheit dem Stofflichen gegenüber, nicht nur in seinem wahrhaft bewunderungswürdigen Formengefühl wurzelt, sondern auf einer besonderen schöpferischen Begabung ruht. Daß die Charakteristik dieser dramatischen Figuren einen Stich ins Burleske angenommen hat, das erklärt sich aus der burlesken Art dieser Strolche, Banditen und verkommenen Prasser zur Genüge. Die bezwingende Kraft, mit der d'Albert komische Charaktere schildert, spürt man allenthalben in seiner Musik. Der malerische Reiz dieser Grotesken, dieser humoristischen Miniaturen ist ebenso groß wie die vollendete Natürlichkeit der Erfindung, wie der mühelose, selbstverständliche Einfall. Da hören wir gleich anfangs, dort wo der Wegelagerer Clifford von seinem Affen erzählt, ein närrisches Motiv in der närrischsten Instrumentation: ein Affenmotiv von schlenkernder Rhythmik, voll fletschender Grimasse und absonderlicher, bösartiger Possierlichkeit. Dieses Affenmotiv setzt sich im letzten Akt mit niederschmetternder Wucht durch: es entwickelt sich dort zu einem Zirkusmarsch, der sicherlich nicht schön sein will, in dieser brutalen Form aber den Triumph des Affentums über Menschheit und Kultur in die Welt schmettert. Ganz köstlich ist Tragaldabas gezeichnet: zwar, sein Hauptmotiv läßt in der Vollwanstigkeit der Instrumentation, in der es zuerst auftritt, zunächst so etwas wie einen Falstaff erwarten. Mag sein, daß hier musikalisches Symbol und dramatische Figur sich nicht mit genauest abgepaßter Kongruenz aufeinanderlegen; aber — wie geistvoll verwertet d'Albert diese musikalische Phrase, mit welcher Kunst, mit welcher Geistesgegenwart bedient er sich ihrer in allen nahen und weiten Tragaldabas-Momenten, mit welcher bewunderungswürdigen Gestaltungskraft macht er sie der Idee und der Situation dienstbar! Zum glänzendsten Zeugnis für das humoristische Genie des Komponisten wird dieses halb renommistisch großartige, halb verschüchterte und kläglich weinerliche Tragaldabas-Thema in der Duellszene, die den feisten Kerl in seiner ganzen lächerlichen Todesangst vor dem Degen Cliffords zeigt, ihn als elendesten Feigling entlarvt. Das meckernde Angstgeschrei der gestopften Trompeten, das dumpfe Ächzen und erdrosselte Stöhnen der gestopften Posaunen, alle diese unglaublichen, heiseren Laute, die schwirrenden Klänge, in denen das Tragaldabas-Motiv, wie von Furien gepeitscht, hin und her flattert, wimmernd, stöhnend, kreischend: welch ein Meisterstück realistischer Komik! Als humoristische Leistung, als treffsichere Zuspitzung eines Leitmotivs steht diese Szene in der ganzen komischen Literatur wohl ohnegleichen da. Sie ist ein würdiges

Seitenstück zu dem Hammelgeschrei im „Don Quijote" von Strauß. Eine Fülle amüsanter Einzelheiten, viele witzige Dinge in einer noch witzigeren Instrumentation stecken in der „Tragaldabas"-Partitur, die mit ihrem Reichtum an Geist, an Heiterkeit, an vollkommener Natürlichkeit und gefälliger Anmut reichlich das Eine vergessen läßt, daß in der melodischen Erfindung d'Alberts auch Strahlen von anderen Sonnen aufblitzen, daß seine Originalität in erster Linie auf das Gebiet leichtfüßiger und leichtschwebender Grazie, auf eine kleine pikante Scherzandomelodik begrenzt, seine Lyrik an intime Stimmungen gebunden ist. Knappe, kurze Rhythmen, wie sie von den Franzosen besonders Auber liebt, die quadratischen Eintakt- und Zweitaktmotive, in humoristischen Sätzchen ausgebreitet, flotte, keck tänzelnde, keck springende Weisen gelingen ihm glänzend. Aber auch an feinen, zierlichen, halb schmachtend, halb schelmisch singenden Melodieen herrscht in der Vorratskammer seiner Phantasie kein Mangel. Allerdings: diese ein wenig ironische Amoroso-Lyrik, die in den Liebesszenen der Oper blüht, hält sich nicht immer ganz auf standesgemäßer Höhe; sie ist nicht rasse- und stilrein, und mehr als einmal ertappen wir sie auf den sündigen Irrwegen, die — man fürchtet es! — zur Operette hinzuleiten scheinen. Daß die Musik d'Alberts mancherlei Konventionelles, manches zu leicht Gewogene, zu leicht Erfundene und zu mühelos Gefundene sich assimiliert, ließe sich ertragen, zumal in einer Zeit, der die großen musikalischen Erfinder und Entdecker, die Schöpfer neuer Werte fehlen. — —

Bedeutendes, wie in seinen Opern mit ihrem kühn aufwärts gerichteten Entwickelungszug, hat d'Albert auch als Vokalkomponist geschaffen: seine Chorwerke, seine Lieder und Gesangstücke sind Dokumente einer feinfühligen, poetisch erfühlsamen Musikernatur, einer starken schöpferischen Begabung. Von den Liedern Eugen d'Alberts mögen hier seine Erstlinge genannt werden: das reizende „Das Mädchen und der Schmetterling" und „Zur Drossel sprach der Fink", Stücke voll Anmut, feiner Beweglichkeit und zwitschernder Naivetät; herausgesprungen aus der Seele eines Vollblutmusikers, trugen ihre zarten Flügel sie um den Erdball. Ihnen folgten andere, in denen die melancholischen Untertöne des Lebens, die differenzierten Empfindungen und Gefühle aufgeschlossenen Weltwissens, bald leiser, bald lauter, angeschlagen werden. Zu dieser Gruppe psychisch intonierter Lieder gehört z. B. das wehmütige, tief klagende „Robin Adair" mit den stillen Wehelauten seiner chromatischen großen Terzen. Der Empfindungskreis der d'Albertschen Lieder, weit gespannt, umschließt sehr verschiedene Stimmungen und lyrische Akkorde. So bezaubert Mackay's „Vorübergang" — Mackay, der Lieblingspoet d'Alberts — mit einem wundervoll heimlichen Ton, mit dem süß gedämpften Gesang einer Geige und einer schwebenden Klavierbegleitung,



auf der es wie Sternengefunkel schimmert. Das schöne, von Liebesenthusiasmus durchglühte Stück „Heimliche Aufforderung" schlägt heiße und hingebungsvolle erotische Töne an; in der alten graziösen Schalkhaftigkeit seiner ersten Komponistenjugend aber lächelt Liliencrons „Ach so jung". Die Konzertszene „Seejungfräulein", für eine Sopranstimme mit Orchester, eng angelehnt an das tief gemütvolle Märchen Andersen's, erzählt von der kleinen Seejungfrau, die einen Menschensohn liebt und sterben muß, weil sich ihr Geliebter einem anderen Weibe vermählt. Wir alle kennen das rührende Märchen; J. Grun hat es in eine freie Dichtung umgegossen, deren Gedankengang, nebenbei bemerkt, eine überraschende Ähnlichkeit mit dem poetischen Programm von Strauß' „Tod und Verklärung" besitzt. D'Albert hat das Gedicht Gruns mit den feinsten Farben, mit phantastischen Klängen koloriert; der bleiche Flötenton des Anfangs, substanzlos, schemenhaft gleich dem flockigen Schaum des Meeres, ein weher Klang, der klagend sich an schmerzlichen Linien hinschmiegt, und die Purpursonnen des prachtvollen Schlusses: das sind etwa die Gegenpole, zwischen denen die kleine Welt dieser zarten musikalischen Schöpfung sich dreht.

Die Gruppe des Orchesterliedes, besser gesagt: der orchestral untermalten Gesänge, hat d'Albert mit seinem op. 24: „Vier Gesänge für Sopran und Orchester" bereichert. Das erste seiner Gesangstücke heißt: „Wie wir die Natur erleben", der kühnste Titel, den je ein Gedicht geführt. Der begabte Dichter Fritz Rassow bleibt in seinem rhapsodischen Stimmungsbild der Kühnheit dieses Titels freilich so manches schuldig. Ist eine feine, zartgestimmte Naturschilderung schon ein Erleben der Natur? Ein Kinderantlitz scheint dem Dichter die Flur zu sein, das mit lachenden (?) großen Augen dem wiegenden Heranziehen der Dämmerung entgegenstaunt. Die Dämmerung selbst kommt als nacktfüßige Jungfrau. Ein zages Lüftchen flüchtet in all der tiefen Ruhe den Waldrand entlang und treibt mit alten Eichenriesen Scherze. Dann versuchen die schwatzenden Halme einzuschlafen und sie sind — gleich uns! — nahe genug dem süßen Augenblick; da brechen verspätet ein paar Kinder mit beerenblauen Händen durchs Gebüsch. Lachen, Geschrei. Nun kommt wieder Ruhe über die Natur, ein Ahnen goldener Morgenträume. Nur Er und Sie schreiten ohne Frösteln ihrer Nacht entgegen, das selige Paar, das im Herzen:

> „Des Morgens jauchzendes,
> Des Mittags sinnendes,
> Des Abends sattbefriedigtes Gesicht"

erleben durfte. An diesem poetischen Symbolismus erkennt man den Schüler der Prärafaeliten. Stimmungen werden hier angeschlagen, wie sie Dante Gabriel Rossetti kannte; die Natur vermenschlicht sich, spricht, fühlt und denkt mit menschlicher Kraft und Klarheit. Das alte Privileg

der Dichter! Jeder Künstler erlebt die Natur in seiner Kunst: dem Dichter setzt sie sich um in Gedanken, Gefühle, Gleichnisse; dem Maler in Bilder; dem Plastiker ersteht sie in Marmor- und Bronzegebilden, kurz, jedem in anderen Taten, in anderem Material. Soll der Musiker die Natur auf Umwegen über das Naturerlebnis des Dichters, des Malers und Bildhauers erleben? Er, dem die feinsten und tiefsten Ausdrucksmittel zu Gebote stehen, er, dem sich wie keinem anderen Künstler in der Musik zugleich die Weltseele entschleiert? Es kann vielleicht einzig ein reines Orchesterstück sein, ohne Textworte, ohne Grenzen und Hemmnisse, das dieses große und tiefe Naturerleben des Musikers restlos, erschöpfend und allumspannend offenbart. Am Ende sind ja alle großen symphonischen Werke nichts anderes als ein großes Erleben der Natur, der äußeren und der inneren Natur. Eugen d'Albert geht also dort mit dem Dichter Hand in Hand, wo er besser allein gegangen wäre. In grauen schwebenden Spinnnetzen von Harmonieen, in Dämmerungstönen, aschfahl und mystisch, in Klängen, die auf leisen Sohlen kommen, spannt sich seine Musik. Geheimnisvolles Zwielicht; eine Stimmung zwischen zwei Welten. Da geschieht leider das Unvermeidliche; die Detailschilderung, die Kleinmalerei, zu der sich — nach altem, aber nichts weniger als geheiligtem Herkommen — der Musiker seinem Dichter gegenüber verpflichtet sieht, spielt dem Komponisten einen Streich: die Musik gibt das innere Schauen auf und wird zur äußeren Situationsmalerei. Die Flöten schildern das Lüftchen, das in den Eichen spielt; in den Holzbläsern lacht es, hüpft es: die Kinder kommen aus dem Wald. Was nützt es, daß der Künstler mit seiner Musik wieder in die alten poetischen Dämmerungspfade einbiegt, daß er die Maschen seines magischen Netzes wieder verknüpft, nachdem er es zerrissen! Wird jemals in einer stillen Abendlandschaft ein „zages Lüftchen" so zur auffälligen Hauptsache werden, zu der es in der Musik d'Alberts wird? Und gehört denn auch der Kinderspektakel zu unseren Naturerlebnissen? Ich habe ihn immer als Störung empfunden, — sowohl draußen im Wald, wie hier in der idealen Musiklandschaft d'Alberts. Noch ein anderes Gedicht Fritz Rassows hat d'Albert komponiert: „Lebensschlitten". Auch hier Symbolisches und manches Gewagte. Das Leben eine Schlittenfahrt; sechs Rosse vorgespannt. Ein wenig unbescheiden. Dann etwas bedächtiger; zwei Rosse abgespannt, aber immer noch großartig genug. Zum Schluß: der alte Schlitten hält nicht mehr recht, ein sanfter Gaul genügt jetzt. Die Normaldroschke ist erreicht. Das hübsche, humoristisch frische Gedicht hat d'Albert keck mit Peitschenknallen und Klingelschellen herausstaffiert. Wie das Tempo der Fahrt immer langsamer, der Schritt immer kleiner, die Sorge immer größer wird, bis schließlich nur noch die Angst um das bischen Leben zu spüren ist, auch das schildert d'Albert

anschaulich und überzeugend. In ihren letzten Wendungen geht der Musik leider der Humor aus; sie kennt nur noch die bleiche Angst; ein dicker Nebel senkt sich auf die frohen Rhythmen und läßt sie ersticken in Todesfurcht. Ein schöner Wurf gelang dem Künstler in seiner „Venushymne“ — schwungvolle und starke Verse aus R. Lothars „Die Königin von Cypern“ — mit dem prachtvollen mittelalterlichen Kolorit altertümlicher Harmoniewendungen und Quintenfolgen. Diese stolze, klanggesättigte und auch in der Gesanglinie hochgeschwungene Musik kam aus warmem Herzen, aus dem sonnigen Heidentum des modernen Griechenmenschen. Ein „Wiegenlied“ — Verse von Detlev von Liliencron, in denen das traditionelle Prinzchen in ein stämmiges, kräftiges „Wölfchen“ sich gewandelt hat — fesselt mit seinen gewählten Harmonieen, seinem natürlichen melodischen Fluß und dem verschlafenen Ausklang.

Die Chorwerke d'Alberts beschränken sich auf zwei, die in ihrem Wert ziemlich weit auseinanderliegen. Das tiefer stehende von beiden: „An den Genius von Deutschland“, für Soli, Chor und Orchester, baut sich auf einer Dichtung Herders auf, die leider zu schwülstig ist, um rein wirken zu können. An ihr musikalisch sich zu entflammen mag nicht leicht sein, und auch d'Albert gelang es nicht, Feuer zu fangen. Seine Musik rauscht mit mächtigem Flügelschlag, aber ihr Flug steigt nicht hoch genug. Immerhin: ein effektvolles, mit breitem Pinsel gemaltes Dekorations- und Prunkstück, das die herkömmlichen Elemente der Odenkomposition ins musikalisch Glänzende steigert. Sehr viel höher steht das andere Chorwerk d'Alberts: „Der Mensch und das Leben“. Eine Nachwirkung von Johannes Brahms her spürt man noch deutlich. Schon der Text, ein schönes und gedankenvolles Gedicht Otto Ludwigs, erinnert durch die Stimmung und den Kreis seiner Ideen lebhaft an Hölderlins „Schicksalslied“, an Goethes „Parzengesang“. D'Alberts Komposition, ein vornehmes, reifes Werk, baut sich auf zwei Motiven auf: das eine klagend, wie mit aufgehobenen Händen zum Himmel emporflehend; das andere voll finsteren Heldentums, voll trotzig tantalischer Kraft. Das Ganze, ein hohes Lied des Pessimismus, setzt „den armen, ewig hoffenden und ewig getäuschten Menschen“ den Seligen entgegen, die, unberührt von Menschenleid, beim Nektar schwelgen und verweilt bei einem freundlichen Bilde der Ruhe, der sich hinzugeben das Leben, dieser „kalte finstere Treiber“, nicht duldet. Die Musik d'Alberts besticht weniger mit der Neuheit und Originalität ihrer Gedanken; sie fesselt vielmehr durch künstlerischen Geist und Würde der Auffassung und Arbeit, durch Sicherheit der Charakteristik und tiefgeschnittene Einzelzüge. Wie anschaulich und lebendig hat d'Albert den unter der Last des Lebens seufzenden Menschen geschildert! Das Orchester seufzt und klagt in der Einleitung wahrhaftig wie ein leidender Mensch. Mit einer eigenartigen

harmonischen Wendung, in der Klage und Mitleid sich seltsam ergreifend mischen, schließt das Werk, das Gedanken und Empfindungen über den individuellen Fall hinaus zum Allgemein-Menschlichen, zur Allgemeinheit hin weitet, deren musikalisch-ästhetische Hauptformel der Chorgesang ist.



„Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in Weimar, so bin ich schon in Erfurt" — hat Goethe einmal gesagt. Und das Wort gilt auch von Eugen d'Albert: immer macht er als schaffender Künstler gerade dort Station, wo man ihn am wenigsten vermutet, immer hält er bei anderen Stoffen, als man glaubt. Als alle Welt in ihm den genialen Klavierpoeten sah, war er bereits unter die Schaffenden gegangen, in aller Stille. Das Weimar seines wunderbaren Klavierspiels hat dieser herrliche Klavierpoet längst hinter sich gelassen, ohne daß darum auch schon sein pianistisches Imperium, die Weltherrschaft seines reproduktiven Genies, seine strahlende Romantik und ihre Farbenwunder ein vorzeitiges Ende gefunden hätten. Als man seine ersten Lieder sang und der reizvollen Frühlingsblüten seines jungen Talentes sich erfreute, hielt er bereits bei Opern und Symphonieen. Als man in ihm einen Brahmsjünger sah, war er schon Wagnerianer, und als er als Wagnerianer galt, war er schon wieder Eugen d'Albert, war er wieder er selbst. Dieser sieghafte Prinz Eugen ist der Mann der Überraschungen. In ihrer Reihenfolge sind es auch seine Opern: eine Kette jäher Kontraste. Für denjenigen freilich, der das Schaffen dieses ausgezeichneten Künstlers mit zusammenfassendem und verständniß-vollem Blick umspannt, sind sie in diesen ihren Kontrasten das einheitliche Lebenswerk einer künstlerischen Persönlichkeit, die Resonanz der Tragik und des Humors der Welt; keine Beiträge zur Innenbiographie des Künstlers, keine Kapitel aus seiner Entwickelungsgeschichte als Mensch und Charakter, wie es z. B. die Werke Wagners sind, bezeichnen seine Opern, abgesehen von ihrem Wert als Kunstdokumenten, lediglich ein Verhältnis des Künstlers zur Welt, zum Menschen. Menschen- und Welt-bilder. Auch sie gesehen durch ein Temperament, aber in einer historischen Distanz. Eugen d'Albert steht heute auf der Höhe seines Lebens, seiner Schaffenskraft, seiner Kunst. Voll von Plänen und Ideen, ungehemmt in seinem Drang, nach künstlerischen Taten, in seiner Schaffenslust, wird er der Welt — wir dürfen es hoffen — noch viele Werke schenken. Mögen sie alle echt und tief sein, ein neuer Reichtum, ein neues Glück für uns und unsere künstlerische Kultur!



OFFENER BRIEF

von Eugen d'Albert

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Sie wollen etwas Schriftliches von mir. Trotzdem ich mich mit Händen und Füßen dagegen wehre, bestehen Sie darauf. Das ist bitter, sehr bitter. Denn worüber soll ich sprechen? Ich habe keine Rezepte „wie man komponiert“ auf der Walze. Nicht einmal Ratschläge für angehende Pianisten oder neue Fingersätze habe ich in der Tasche. Also womit soll ich einen Artikel ausfüllen? Ich weiß zwar, was Sie interessieren würde: meine Meinung über Richard Strauß. Wenn Aufsätze von mir verlangt werden, oder Reporter mich interviewen, immer will man meine Ansicht über Strauß und seine „Salome“ hören. Für derartige Erörterungen bin ich jedoch stets unzugänglich, nur einmal passierte es mir, daß ich eine abwehrende Bewegung machte, als ein vorwitziger Interviewer mir sagte: „Nicht wahr, die ‚Salome‘ ist doch nichts?“ Die Folge dieser Bewegung war, daß in dem am nächsten Tage erschienenen Interview zu lesen stand, ich sei ein glühender Verehrer der „Salome“. Nun wollte ich einem anderen Interviewer gegenüber die Sache richtigstellen, — wieder wurde mir etwas ganz anderes in den Mund gelegt. — Das war die Wirkung meines ehrlichen Bemühens, Mißverständnisse zu vermeiden. Seitdem habe ich es mir zum Prinzip gemacht, auch nicht einmal mit einer Bewegung mehr auf die Neugierde eifriger Ausfrager hereinzufallen.

Allerdings fehlte es mir an anderweitigem Themenmaterial nicht, wollte ich mich offen aussprechen. Aber wozu führt das? Zu langen Erörterungen, worauf ich mich nicht einlassen kann noch will; meine Zeit ist mir zu kostbar. So z. B. könnte ich Bände schreiben über den mir in der Öffentlichkeit so oft gemachten Vorwurf des Eklektizismus und der Stillosigkeit. Weil ich jeden Stoff seinem Charakter nach behandle, also jeder Oper den ihr gehörenden Stil gebe, sagt man „ich habe meinen Stil noch nicht gefunden“. Ich müßte also, um dem mich nachgerade anödenden Vorwurf in Zukunft zu entgehen, alle Stoffe, spanische und indische, komische und tragische, in einem Stil komponieren. — Dann könnte ich

über den Niedergang der Gesangskunst, über das Verhältnis zwischen Regisseur und Kapellmeister mich aussprechen. Ach, es wären so viele brennende Fragen zu erörtern! Aber alle diese Themen führen aufs Glatteis. Man muß doch immer pro domo diskutieren, und das ist ein gefährliches Experiment: eine Polemik ist unausbleiblich. Also lieber nicht!

Um aber Ihren Wunsch zu erfüllen und Ihnen einen Artikel schreiben zu können, dachte ich daran, ein neutrales Thema zu wählen und schweifte so weit ab, daß ich zu Delacroix gelangte. Unsere deutschen Musiker sollten diesen musikalischen Meister besser kennen, er wird ihnen bei Weitem mehr Anregung geben als Böcklin, der mit ihm überhaupt nicht in einem Atem zu nennen ist. Ich gelangte durch Baudelaire zu ihm und wurde sofort von Begeisterung ergriffen; seine Kunst machte auf mich den gewaltigsten Eindruck. Doch auch dieses Thema gab ich auf; es wäre für Ihre Zeitschrift doch ein zu gesuchtes, das ich besser den Kunsthistorikern überließe, würde man sagen. Ich mußte also mit meinen Gedanken wieder zum eigenen Gebiet zurückkehren. Daß hier die Versuchung oft nahe liegt, zur Abwehr unberechtigter Vorwürfe giftige Pfeile zu schleudern, liegt auf der Hand. Zu gerne hätte ich z. B. ausführlicher das neueste Feldgeschrei — ich arbeite zu schnell und nicht gründlich genug — behandelt. Wie viel wüßte ich zu entgegnen! Niemand meint es mit der Arbeit ernster als ich. Es wurde kein abendfüllendes Werk von mir in weniger als drei Jahren geschaffen, und gerade meine angeblich leicht geschürzten Werke sind die Frucht reiflichster Überlegung und jahrelangen Nachdenkens. Aber es hat ja keinen Zweck, alles über diesen Punkt niederzuschreiben, was mir auf dem Herzen liegt. Und über einen anderen doch ebenso wenig.

So bedauere ich lebhaft, Sie bitten zu müssen, mit diesen wenigen Zeilen, mit diesem wenig Persönlichen, das ich Ihnen geben kann, vorlieb nehmen zu wollen.

Ihr ergebenster

Eugen d'Albert

Berlin, den 28. Januar 1908





SIEGMUND VON HAUSEGGER

EINE STUDIE

von Professor Emil Krause-Hamburg

Einleitung

Der durchgreifende Erfolg, den Wagner und Liszt auf dem Gebiete des Musikdramas und der programmatischen Musik errangen, bedeutet neben der einflußreichen Einwirkung auf die musikalische Produktivität eine neue Höhe in der nachklassischen Zeit. Wenn seitdem die Bestrebungen ein ergiebiges Resultat gezeitigt haben, so treten unter denen, die sich in vielen Punkten abseits von dem Vermächtnis der Klassiker halten, namentlich die hervor, die Neues zu gestalten suchten, indem sie ihren Ausgang von den Zielen nahmen, die jene Schöpfungen, so verschiedenartig sie auch sind, auf der Grundlage idealer Anschauungen im Verein mit einer tonkünstlerisch universellen Tatkraft bestimmten. Auf speziell symphonischem Gebiete ragt unter den Berufenen die Hünengestalt Richard Strauß' als bestimmte Persönlichkeit hervor. Nachdem Strauß mit seiner f-moll Symphonie der absoluten Instrumentalmusik das Zugeständnis der Verehrung gezollt, ging er eigene Wege, auf denen ihm Wagner und Liszt als siegverheißendes Doppelgestirn in der Bühnen- und Programmusik erschienen. Heute nun huldigen diesem Auserwählten in seinem vielseitigen Können als Heros eine große Zahl von Jüngern in uneingeschränktem Maße. Wer von den Jüngeren kann sich der Einwirkung der Straußschen Tonsprache entziehen? Ist auch bei Strauß nicht alles Gold, so fordert doch seine absolut Neues bringende Verkündigung bedingungslose Anerkennung. Man hat Strauß gegenüber in den letzten Jahren mehrfach Max Reger als den zweiten Tondichter bezeichnet, auf den sich nach entgegengesetzter Richtung ein Teil des heutigen Schaffens konzentriert, soweit es in absolut neue Bahnen gelenkt wurde; Reger steht jedoch als fast ausschließlicher Kombinator in einer Sonderstellung gegen das enorme Können und das Großzügige der selbst in der symphonischen Dichtung dramatischen Darstellung eines Strauß zurück. Unter den vielen andern, deren musikpoetische Schöpfungen von den bisher entwickelten Gesichtspunkten aus zu betrachten sind, ist der heute im 36. Lebensjahre

stehende Siegmund v. Hausegger eine als Komponist und Dirigent hervorragende Erscheinung. Er gehört zur speziellen Richtung Strauß, dem er nach Überwindung seiner Sturm- und Drangperiode die Anregung zur höheren schöpferischen Tätigkeit und zur absolut dramatischen Instrumentaldichtung verdankt, während er vorher unter dem fast ausschließlichen Einfluß Wagners seine Lebensaufgabe in der Oper erblickte. Orchesterdichtung und Vokalmusik mit und ohne Begleitung folgten der Oper als Hauptteile seines Schaffens. Reich vertreten ist auch das einstimmige Lied am Klavier. Als Musikschriftsteller ist Hausegger bisher vornehmlich nur zur Verteidigung seiner in Komposition und Direktion verfolgten Bestrebungen hervorgetreten.

1. Vaterhaus und Jugendjahre

Unterschiedlich von andern für den Beruf zur Kunst prädestinierten Talenten, die in ihrer nächsten Umgebung wenig oder keine Unterstützung und Anregung für die Verwertung und Entfaltung ihrer Begabung fanden, sah Siegmund v. Hausegger (geb. 16. August 1872 in der steiermärkischen Hauptstadt Graz) im elterlichen Hause seine Gaben schon im Keime begriffen und weitergeführt. Sowohl die Mutter, geborene Hedwig Goedell, die einer sangesfrohen Familie entstammte, wie in hervorragendem Maße der Vater Friedrich v. Hausegger (geb. 26. April 1837 in Wien, gest. 23. Februar 1899 in Graz) schufen ihrem Sohne eine Welt musikalischen Lebens, in der dieser unter liebevoller und sicherer Leitung zu klar erfaßten Zielen sich frei entwickeln konnte. Wenn auch der Vater die juristische Laufbahn erwählt hatte, so trat doch schon bei ihm die in seiner Familie allgemein vorherrschende Neigung zur Kunst in mancherlei Gestalt, wie die Liebe zur Natur, derart hervor, daß er sich auch am Wiener Konservatorium (Dessoff, Salzmann) ausbildete und sich zunächst als Musikreferent angesehener Wiener Blätter betätigte. Auch die Freude am erwählten Beruf zeitigte manche Werke sozialen und politischen Charakters; aber seine eigentliche Bedeutung errang er als Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität Graz mit seinen Werken auf musiktheoretischem, namentlich ästhetischem Gebiete. Kurzsichtiger Weise versäumte man es, diese Kraft ganz an sich zu fesseln, wie denn auch nicht einmal nach Hauseggers Tode die Privatdozentur wieder besetzt wurde. Für Siegmund waren von der väterlichen Tätigkeit besonders die musikalischen Matineen im elterlichen Hause von Wert; an ihnen beteiligten sich v. Herzogenberg, Thieriot (damals Direktor des Steiermärkischen Gesangvereins, der einen Damengesangverein, das spätere Quartett „Tschampa“, leitete), Rittmeister v. Kaiser usw. Neben neuer Vokal- und Kammer-

musik kam namentlich Wagner zur Geltung, für den F. v. Hausegger als erster in Graz mit vollem Bewußtsein von dessen Bedeutung in Wort und Tat energisch eintrat.

Das Leitmotiv in der für Siegmund bedeutungsvollen Kunstsphäre war also Wagner, so daß selbst die im unbewußten Kindesalter und noch täppisch sich hervordrängende Beanlagung unter der Einwirkung des großen Dramatikers stand und in jugendlich rascher Entwicklung zu einer nach dieser Tonwelt hin bestimmt sich äußernden Organisation geführt wurde. Zunächst der liebevollen Führung der Mutter überlassen, genoß Siegmund von seinem sechsten Jahre bis 1890, dem Beginn des Universitätsstudiums in Graz, den regelrechten, gewissenhaften Unterricht des Vaters im Klavierspiel und in der Theorie. Das Klavierspiel stützte sich auf die Methode von Johann Buwa (Graz) in Verbindung mit Bertini, Cramer, Clementi, Tausig und Kullak. Nach den Elementarstudien war die Pflege der Imitationsformen der Hauptbestand der weiteren Ausbildung nach des Vaters eigenen Grundsätzen. Später auf der Universität vervollkommnete Siegmund sein Klavierspiel unter Pohlig und übte sich im Partiturlesen an der Musikvereinsschule. Neben dieser rein technisch musikalischen Ausbildung ging die verständige, auf die Individualität des Sohnes eingehende musikästhetische und geistige Erziehung, die im natürlichen Werdegang von der Einwirkung in der Musik bedeutender Männer des elterlichen Gesellschaftskreises, wie von der Gymnasialbildung unterstützt wurde. Besonders die befreundeten Familien des Regierungsrates Noë und des Architekten Hofmann brachten die Verbindung mit Weingartner, Kienzl, Muck und namentlich Hugo Wolf, der durch eigene Vorträge den jungen Künstler zur Liedkomposition anregte. Der Vater betrachtete die Musik als Teil des allgemeinen Bildungsganges und erstrebte durchaus nicht die musikalische Laufbahn seines Sohnes, wenn er sie auch im Stillen als Erfüllung des ihm versagten Lebenswunsches in dem Sohne erhoffte. Die innere Stimme sollte erst in ihm sprechen, und sie entschied auch, denn Hausegger selbst äußerte sich, daß er niemals in jungen Jahren einen anderen Gedanken gehabt habe als den, Musiker zu werden. Innerhalb dieser erzieherischen Leitung wurde ohne Pedanterie ein freies, sich allein überlassenes Fortschreiten geduldet, sogar Irrwege, aus denen sich Hausegger selbst zurechtfinden sollte. Hiernach ist es erklärlich, daß alles, was er unternahm, eine eigene Persönlichkeit verriet. Vor allem die verhältnismäßig ernsten Versuche im 10. Lebensjahre seit dem Eintritt in das zweite Staatsgymnasium, bestehend in selbstverfaßten, mit Ouvertüren versehenen Dramen aus der griechischen und römischen Geschichte, wie die in einem Schülerverein behandelten philosophischen Fragen befestigten ein abseits von der Alltäglichkeit stehendes Streben; ein eigenes Selbst, das sich bei Hausegger

natürlicherweise überwiegend in der Richtung nach der Musik entfalten mußte und aus der Umgebung Anregung und Stoff zum produktiven Schaffen suchte und formte. Der Schwärmerei für Fields Nocturnos, Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ und Griegs Sonaten als den ersten Vorbildern folgte die Hingabe an Schumann und nach der mit Leidenschaft im 11. Jahre aufgenommenen ersten Oper „Der fliegende Holländer“ die Verehrung für Wagner, die durch die später gehörten „Meistersinger“ noch gefestigt wurde. Wagners Werke, von denen er im 13. Lebensjahre in Bayreuth „Tristan“ und „Parsifal“ hörte, waren es auch, an denen sich Hausegger besonders ausbildete, denn von 1893—96, gelegentlich der von ihm veranstalteten Konzerte des Grazer Richard Wagner-Vereins, studierte er mit sämtlichen Sängern den ganzen „Nibelungenring“, führte den Orchesterpart am Klavier aus und lernte dadurch das Werk gründlich kennen. Diese und andere Leistungen trugen ihm das ehrende Lob des Balladen-Komponisten Martin Plüddemann ein. Neben Wagner begeisterten ihn Bruckners „Siebente“ unter Muck und Bruckners „Fünfte“ unter Schalk.

Aus der Anregung in der Knabenzeit hatten sich zunächst nur phantastische Versuche eigener Produktion ergeben, die dann aber infolge einer Aufforderung seines Gymnasialdirektors im 16. Jahre in einer umfangreichen Messe greifbare Form erhielten. Wenn auch dieses exorbitant schwierige Werk, in dem Hausegger Bach noch zu überbieten suchte, nicht von den Mitschülern zur Aufführung gebracht werden konnte und ihm dadurch eine Enttäuschung seiner kühnsten Hoffnungen bereitet wurde, trug ihm doch eine im Frühjahr 1889 unter eigener Leitung veranstaltete private Darbietung der Messe in einer Umarbeitung von maßgebenden Persönlichkeiten das Urteil ein, zur Kirchenkomposition besonders berufen zu sein. Trotzdem verzichtete Hausegger auf die Erreichung dieses hohen Zieles und wandte sich in der Folge mit Energie der Komposition von Phantasieen, Sonaten, eines Klavier-Quartetts, einer Serenade, einer Symphonie usw. zu. Der wenig aufmunternde, sogar ablehnende Ausspruch Brahms', den er mit seinem Vater in Wien besuchte und der ihn sogar zum zweiten Geiger eines Orchesters dekretieren wollte, konnte ihn nicht von seiner Liebe zur Komposition abbringen, denn trotzdem komponierte er „dickköpfig darauf los“. Das Einzige, was den energisch Fortstrebenden von der kompositorischen Laufbahn vorübergehend abzulenken vermochte, waren die kunstgeschichtlichen Vorlesungen des Universitätsprofessors Hofrat Strzygowski, die ihn derartig fesselten, daß er sogar die Idee fassen konnte, Kunstgeschichte zu studieren. Diese freie Selbstentwickelung war nur scheinbar eine übermütige; in Wirklichkeit war es das frische fröhliche Streben eines seine Kraft fühlenden Jünglings, der von seinen Irrfahrten immer wieder zum Vater zurückkehrte, bei dem er stets eine wohlvorbereitete

Unterkunft fand, nachdem er eine zeitlang sich selbst überlassen gewesen. Von nun an war der Vater nicht mehr der Lehrer, sondern der Berater und Vertraute. Wie ideal dieses Verhältnis der nicht empfundenen Abhängigkeit von den Eltern war und wie wenig daher auch die mit dem 24. Jahre eingetretene Großjährigkeit als Befreiung empfunden werden konnte, zeigt ein herzlich abgefaßter Brief des Vaters an den Sohn in Veranlassung dieses Ereignisses.

2. Die Opern „Helfried" und „Zinnober"

Wagner und der Wagner-Verehrer Fr. v. Hausegger waren dem jungen Siegmund noch bedingungslos die Idealgestalten, die ihm nachahmenswert erschienen, als er seine Opern „Helfried" und „Zinnober" schrieb. Das dramatische Märchen „Helfried" (1891—92), die erste größere, auch in der Dichtung selbstverfaßte Arbeit des jungen Komponisten, gibt in allegorischer Form dem in der eigenen Brust lebendigen Empfinden Ausdruck, daß die dem Menschen gewordenen Gaben Gottesgaben sind und Erfüllung fordern auch gegen Menschenränke. Sprache und Musik sind hier die Ausdrucksmittel der eigenen Liebe zur Natur und Kunst. Sie geben noch keine tiefe Gedankenentwicklung, aber eine natürlich fließende, sinnvolle Ausführung ohne schillernde Farben, wie sie die Jugend liebt. Die poetisch klare und lebhafte Dichtung und Komposition erreicht ihren Höhepunkt in dem offenen Sangesbekenntnis Helfrieds. Leider erfuhr die einmalige, beifällig aufgenommene Aufführung im Grazer Landestheater unter Pohlig mit dessen Fortgang keine Wiederholung.

Im Gegensatz zu „Helfried" kommt in „Zinnober" (1893/5) in Handlung und Musik eine reifere und vielseitigere Entwicklung zur Geltung. Dort die sich zum Bewußtsein durchringende innere Bestimmung, hier der Kampf idealistischer Begeisterung (Fee Rosabelvarde) gegen verknöcherte materialistische Wissenschaft (Zauberer Alpanus); dort die gewonnene Klarheit über sich selbst, hier der Sieg im Kampf gegen die Anfechtung. Die humoristisch-phantastische „Handlung in drei Aufzügen nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Klein Zaches, genannt Zinnober'" bedeutet die Höhe in der ersten Entwicklungsstufe und den Abschluß in der dramatischen Komposition. Hauseggers musiktechnisches Können wird hier von den eigenen Empfindungen und Vorstellungen unmittelbar belebt und von dem ihm unbewußt maßgebenden Vorbild Wagners im Aufbau der Szenen, in der Stimmungsmalerei usw. geleitet. Besonders in letzter Beziehung kann die Szene der Verzweiflung Balthasars schon als ein Meisterwerk angesehen werden, das durch seine Architektonik die szenische Entwicklung zu künstlerischer Klarheit führt. Hervorzuheben sind ferner die kontra-

punktisch und kombinatorisch treffliche Durchführung der in der Schlußfuge des ersten Aktes vereinigten Hauptthemen, außer den sich auf die Fee beziehenden, und die Einführungsszene der Universitätsprofessoren mit der zu Grunde liegenden Studentenweise „Alles schweige, jeder neige". Richard Strauß und Hermann Levi waren für die Aufführung an der Münchener Hofoper lebhaft eingetreten, ebenso anfänglich v. Possart, der aber, verletzt durch die auf Veranlassung von Hauseggers Vater nachgesuchte Vermittelung des kunstsinnigen Prinzen Ludwig, die Aufführung verzögerte und trotz glanzvoller Darstellung durch Strauß (19. Juni 1898), trotz Bitten der Mitwirkenden, wie des Antrages von Strauß, sie als Abschiedsoper geben zu dürfen, und endlich trotz des Kassenerfolges nicht mehr als zwei Aufführungen bewilligte. Dies letzte erschien andern Bühnen, wie Berlin usw., nicht maßgebend genug, eine Aufführung zu unternehmen. Wie Strauß in München, hatten auch Weingartner und Muck in Berlin mit ihrer warmen Fürsprache keinen Erfolg.

3. Weiterer Fortgang

Es ist darauf hingewiesen worden, daß „Helfried" und „Zinnober" die eigene Entwicklung und den inneren Kampf widerspiegeln, und es liegt im „Zinnober", dem Werk eines erst 21 jährigen, bereits ein Abschluß vor, der zugleich die Überwindung des ausschließlichen Einflusses Wagners bedeutet. Nach dem mühsamen, aber mit frohem Mut erfolgten Durchkämpfen durch die Erscheinungen der Umwelt, nach dem inneren Durchdringen und Verarbeiten von allem, was nicht nur die Kunst, sondern auch das Leben und das Studium brachten, und endlich nach den beiden Opern, dem Resultat der Universitätsjahre, beginnt Hausegger jetzt ein neues eigenes Schaffen, wie es sich aus seiner, vom Vater einer zuweilen zügellosen Betätigung überlassenen Individualität ergibt, die nur selbständig ihren Weg nehmen konnte. Zunächst mag eine allgemein gehaltene Aufzählung der Kompositionen Hauseggers folgen, deren höher ragende Erscheinungen einer näheren Betrachtung gewürdigt werden sollen, worauf eine Skizzierung seiner direktionellen Tätigkeit den Beschluß machen wird. Komposition und Direktion gehen bei Hausegger nicht nebeneinander her, sondern wechseln miteinander ab, und so wird man bei Vergleichung der Jahre hauptsächlich immer nur eine Tätigkeit wahrnehmen. Zurzeit ist der Komponist allein tätig. In den Jahren 1894—96 entstand eine größere Anzahl Lieder, 1897 die „Dionysische Phantasie", 1899 „Barbarossa", in der Zwischenzeit die gemischten Chöre mit Orchester „Stimme des Abends" (Dehmel), „Schnitterlied" (C. F. Meyer), die Männerchöre mit Orchester „Schmied Schmerz" und „Neuweinlied" (Bierbaum), 1899—1902 die Orchestergesänge

„O wär ich doch“ (Liliencron), drei „Hymnen an die Nacht“ (G. Keller), der Männerchor mit Orchester „Totenmarsch“ (Boelitz), 1902—03 sieben „Lieder der Liebe“ (Lenau) für Tenor und Orchester, die symphonische Dichtung „Wieland der Schmied“ und eine weitere Reihe von Liedern, teils nicht veröffentlicht, sowie „Sturmabend“ für Tenor und Orchester. Es ist dies die Zeit vor der Verheiratung 1903, worauf die bedeutendste Direktionstätigkeit in Frankfurt bis 1906 folgte. 1905—07 entstanden „Schlachtgesang“ für Männerchor mit Orchester (Volkslied), „Requiem“ (Hebbel), „Der arme Kunrad“ (H. v. Reder) für Männerchor a cappella, einige Lieder und der Orchestergesang „Der Nachtschwärmer“ (G. Keller) für Tenor. Instrumentalsoli und Kammermusikwerke hat meines Wissens Hausegger außer in der Jugend nicht geschrieben. In allen Werken, selbst den Liedern mit Begleitung des Klaviers, tritt der Orchesterdichter mit voller Entschiedenheit auf. Überall war ihm dies größte aller Instrumente für die Verwertung seiner Ideen leitend.

4. Symphonische Orchesterdichtungen

Man ersieht aus der gegebenen Aufstellung zunächst rein äußerlich einen Übergang von der Oper zur Orchesterdichtung. Die „Dionysische Phantasie“ (Uraufführung 1899 vom Kaim-Orchester unter Hausegger), das erste entschieden bemerkenswerte, die denkbar größten Orchestermittel ins Treffen führende Werk, zeigt einen Realismus der Schilderung, eine Reichhaltigkeit und Eigenart der Tonsprache, die deutlich den Nachfolger von Strauß erkennen läßt, dem musikalisch Empfindenden jedoch nicht überall zusagt. Erstaunlich ist die Kunst der Klangkombination, aber das „Geistreiche“ behindert die organische Durchbildung der oft interessanten Themen, und so macht die Musik trotz der Vornehmheit im einzelnen mehr den Eindruck des Erzwungenen als den des natürlich Erfundenen. Der Komposition ist eine selbstverfaßte phantastische Dichtung hochtragischen Inhaltes zu Grunde gelegt.

Dieser Phantasie gegenüber beweist der „Barbarossa“ (Uraufführung Berlin 1900) einen bei weitem höheren Grad innerer Klärung und befestigte mit einem Schlage Hauseggers Bedeutung als Symphoniker, so daß der Erstaufführung bald weitere, auch im Ausland (England) folgten. Symphonie und symphonische Dichtung vereinen sich in diesem dreisätzigen Werke, dessen Grundgedanke der Barbarossa-Sage entstammt: „Vom Leid zur Sehnsucht, von der Sehnsucht zur Glückserfüllung.“ Die Ausdrucksweise, die sich hier zu Eigenart und Selbstständigkeit durchgerungen, ist jugendfrisch, kühn und phantasiereich. In meisterhafter Beherrschung des gewaltigen, fast nie die Urkraft selbständiger

Gedanken verdunkelnden Klangapparats, ergeht sich die Musik kraftvoll in großen Zügen. Allerdings geht auch hier der Komponist in einer gar zu freien Handhabung der äußeren Mittel zu weit, so daß an Stelle absoluter Musik kraß gezeichnete Bilder treten.

In der dritten Orchesterdichtung „Wieland der Schmied" zeigt sich Hausegger auf gleicher Höhe der Instrumentationskombination wie im „Barbarossa", ohne jedoch ebenso reich an Originalität zu sein. Das komplizierte, geschickt gearbeitete Tongedicht steht in seiner charakteristischen Wiedergabe des dichterischen Vorwurfes im Gegensatz zu „Barbarossa". Während hier die Handlung durch die Musik möglichst plastisch zum Ausdruck kommt, ist im „Wieland" das menschliche Streben, in einer Idee konzipiert, zur Vertonung gelangt. Nicht Wielands rohe Kraft führt zum Ziel, sondern seine hohe Kunst, und zur symphonischen Ausgestaltung dieses ideellen Vorwurfs bedurfte es der Schilderung des Seelenkampfes in symbolistischer Form. „Wieland" bedeutet insofern einen Fortschritt, als hier der Symphoniker auf seinem ihm eigenen Gebiete sich befindet, einen Fortschritt, der durch die geschickt gearbeitete Tonsprache deutlich auftritt. Die erste vom Komponisten geleitete Aufführung (Frankfurt, Tonkünstlerfest 1904) litt unter einer, durch Krankheit hervorgerufenen Erschöpfung des Dirigenten, und diese mochte den geringen Eindruck des Werkes verschuldet haben.

In den drei hier kurz besprochenen Orchesterdichtungen tritt die gefestigte Persönlichkeit des Tondichters mit voller Entschiedenheit auf. Der dichterische Vorwurf wurde durch die innere Vertiefung zum Selbsterlebnis, dessen Aussprache sich nur durch das moderne Orchester mit seinem reichen Kolorit vollziehen konnte. Daß der Schwerpunkt auf „Barbarossa" fällt, mag seine Begründung in dem gewaltigen Stoff haben. Durchaus bezeichnend für die reiche Gedankenwelt erscheint die verschiedenartige Konzeption der drei Werke, deren Grundmotive eine formal mannigfache Vertonung bedingten. Aber nicht nur die formalen Unterschiede, auch die Behandlung der gewaltigen Mittel und ihre Beherrschung entsprechen durchaus der Bedeutung eines den höchsten Anforderungen gewachsenen Tondichters. Daß Hausegger noch weiter erfolgreich hier fortschreiten und in der symphonischen Dichtung noch neue Gebiete erschließen wird, unterliegt nach dem bisher Erreichten kaum einem Zweifel.

5. Männerchöre mit und ohne Orchester. „Requiem" für gemischten Chor. Sologesänge mit Orchester

In den Männerchören „Schlachtgesang", „Totenmarsch", „Neuweinlied" und „Schmied Schmerz" erscheint Hauseggers ernste Indivi-

dualität, das „Neuweinlied" ausgenommen, im vollen Maße. Der harte Kampf des Mannes, der mutig dem Tod entgegengeht, bildet den Grundgedanken. Tieftragischer Ernst kennzeichnet den „Schlachtgesang", der im gewaltigen modulatorischen Aufbau das bekannte Volkslied „Kein schönrer Tod ist in der Welt" motivisch einfach zu einem breit durchgeführten, in allen Teilen imposanten Gedicht gestaltet, das einzig durch das Hauptmotiv und seine natürliche Entfaltung in richtiger Klangfarbe wirkt. Von noch tieferem Eindruck ist der „Totenmarsch" mit dem ergreifenden Baßsolo bei den Worten „Du Knabe mit dem frohen Sang". Der hier in einem frommen C-dur ausklingende Satz „Ich lös' die Angst" wirkt nach den vielen Mollklängen beruhigend. Die sich auf chromatische Folgen stützende reiche Harmonik ist neu und vielseitig. Durchaus gerechtfertigt ist der einfache Stimmengang des Chors. In den zu einem Opus vereinigten „Schmied Schmerz" und „Neuweinlied" ist offenbar ein Gegensatz in der auch hier gelungenen Zeichnung der Herbheit und einer populär gehaltenen Stimmung getroffen. Am besten erscheint von beiden im „Schmied Schmerz" die kraftvolle Gestalt des unbeugsamen, dem Geschick trotzenden Menschen, durch den Schmerz gestählt; hervorzuheben ist daneben die individuelle Behandlung der Instrumentation dem Chor gegenüber, die noch an Eigenart durch die reiche Betätigung der Blasinstrumente gewinnt. Das „Neuweinlied" ist dagegen bei gleichem Aufbau ruhig und melodisch gehalten. — „Der arme Kunrad" (H. v. Reder) für Männerchor ohne Begleitung, eine der jüngsten, noch unveröffentlichten Kompositionen, schildert den herben Ernst der Dichtung in einer Überfülle harmonisch-modulatorischer Aussprüche und in krassem Realismus. Wenn auch der Tondichter hier nicht minder als bei andern Werken durchaus dem Wesen der Dichtung entspricht, vermag man doch vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus ihm nicht überall beizustimmen.

Unter den neuesten Werken Hauseggers tritt das dem Leipziger Organisten Karl Straube zugeeignete „Requiem" für achtstimmigen gemischten Chor (und Orgel ad libitum) hervor (Uraufführung 1907 unter Sutter in Basel). Das „Requiem", das sich nicht an den vielfach komponierten Text der Missa pro defunctis hält, ist außergewöhnlicher Art, ohne jedoch im geringsten von dem Ernst des Vorwurfs abzuweichen. Hebbels stellenweis spröde lautender, aber tiefsinniger Text war wohl darnach angetan, die Impulse zu einer erschütternden Aussprache zu geben. In der alternierenden Behandlung der Frauen- und Männerstimmen, wie in ihrer Gesamtwirkung ruht zunächst eine Bedeutung der an Steigerung und Abwechselung reichen Ausdrucksweise. Aber nicht diese äußere Wirkung ist es, auf die der Schwerpunkt des verhältnismäßig knapp gehaltenen „Requiem" fällt, es ist vielmehr die innere Vertiefung, die im

hohen Grade fesselt. Der stellenweis homophon und polyphon gehaltene Vokalsatz steht trotz aller modernen Neuerungen der Modulationsfolge auf der Grundlage der älteren, allein maßgebenden Stilweise. Die Größe der Darstellung bei den Worten „Sie umschweben dich" wirkt durch den Aufbau gewaltig und überzeugend.

Eine wertvolle Beisteuer zum Sologesang für eine Singstimme mit Orchester und ein Ersatz für die Opernarie sind zunächst die drei, Richard Strauß zugeeigneten „Hymnen an die Nacht", die zu dem Bedeutendsten gehören, was Hausegger bis jetzt geschrieben hat. Sie sind jede in ihrer Art unübertrefflich. Die erste, „Willkommen klare Sommernacht", ist eine Herzensmusik, poetisch in der Auffassung und von kaum zu überbietender melodischer Einfachheit, die durchaus der Dichtung von Keller entspricht. Breiter angelegt und durchgeführt ist die zweite, „Unruhe der Nacht"; hier erscheint der Lyriker als Dramatiker. Die dritte, getragen von einer symphonischen Orchesterbegleitung, ohne trotzdem den Gesang zu decken, steht nicht gegen die übrigen zurück. Weniger Bedeutung als Gesangsmusik haben die sieben „Lieder der Liebe", in denen sich mehr ein instrumentales als vokales Empfinden offenbart und ein steter Tonartwechsel den wirklichen Genuß trübt.

Die zwei Tenorgesänge „Schwüle" (C. F. Meyer) und „O wär' es doch" (D. v. Liliencron), bei denen das Orchester in reicher Behandlung symphonisch betätigt ist, zeichnen sich namentlich durch das Festhalten an der ernsten Stimmung und durch besondere Charakterzeichnung aus, wie dies nicht minder in dem zurzeit noch nicht veröffentlichten „Sturmabend" (Hebbel), der Braut gewidmet, der Fall ist. In den zuletzt genannten Werken gibt das große Orchester überreiche Klangfülle. Der Gesang wird trotzdem, von einem Künstler ersten Ranges dargeboten, als Hauptgedankenträger des Inhaltes zur vollen Geltung gebracht werden können. Ebenso hat die als Manuskript veröffentlichte phantastisch-romantische Gottfried Kellersche Dichtung „Der Nachtschwärmer" durch Hausegger eine auf idealer Grundlage stehende Vertonung von unbeschreiblichem Reiz erfahren. Tenorstimme und Orchester alternieren auch hier in symphonisch poetischer Weise. Die Instrumentation hebt den Gesang, ohne ihn zu decken.

6. Lieder für eine Singstimme mit Klavier

In der großen Zahl der einstimmigen Lieder mit Klavier steht Hausegger wie überall auf durchaus modernem Boden; in erster Beziehung gilt ihm das Wort des Dichters, dem sich die musikalische Phrase unterordnet. Es sind harmonisch wirksame, oft reizvolle, zum großen Teil

durchaus charakteristische Gesänge, die, unmittelbar aus dem dichterischen Untergrund herausgewachsen, sich zur Vollkommenheit entfalten. Der enge Geistesrapport zwischen Musiker und Dichter überzeugt jeden, daß die Musik im strengsten Sinne als poetische Nachdichtung erscheint. Schon die Wahl der dichterischen Grundlage spricht für die ideale, tief im Wesen der Kunst wurzelnde Empfindungsart des Tondichters. Der Individualität Hauseggers gemäß besitzen die ernsten Kompositionen die meiste Innerlichkeit. Ein reicher Schatz echter deutscher Lyrik ruht in den mehr als 50 Liedern. Auch in ihnen ist es die Liebe zur Natur, die das seelische Element bildet. Trotz der oft überreichen Modulation fesselt der einfach gehaltene Gang der Melodie. In bezug hierauf sind z. B. Lieder wie „Mittag im Felde" besonders anzuführen. Humorvoll und durchaus charakteristisch erscheint z. B. „Christoph, Rupprecht, Nikolaus". Von den noch ungedruckten Liedern dürfte das jüngste, „Erster Schnee" (G. Keller) 1907, das diesem Essay beigefügt ist[1]), in der Stimmungsmalerei als ein Meisterstück zu bezeichnen sein. Als wesentliches Moment tritt in allen Liedern noch die dem Gesang gegenüber richtige Behandlung des Klaviers hervor. Der feinsinnig durchgebildete, oft orchestral gedachte Klaviersatz ist nur in vereinzelten Fällen derartig obligat, daß ein Duo zwischen Gesang und Instrument entsteht, und hierin liegt ein Hauptunterschied anderen Zeitgenossen gegenüber. Der volle Wert dieser reichen Blüten des neuesten Liederfrühlings, von denen manche unter dem Einflusse der Hugo Wolfschen Poesieen stehen, erschließt sich erst nach längerem Vertrautsein mit ihnen.

7. Orchesterdirigent und Musikschriftsteller

Durch die reiche Kunstpflege im elterlichen Hause entwickelte sich schon früh bei Hausegger die klare Vorstellung seiner Laufbahn und auch bald der Gedanke an eine Direktionstätigkeit. Praktisch zur Ausführung kam dies Bestreben zuerst bei der erwähnten eigenen Messe. Nach Absolvierung des Gymnasiums leitete er die Aufführungen im Steiermärkischen Musikverein und endlich die Nibelungen-Abende, die ihm durch Kapellmeister Schalk eine Empfehlung an den Theaterdirektor Gottinger und auf dessen Antrag 1895—96 die Gastdirektion klassischer und anderer Opern einbrachten. 1899, nach dem Tode des Vaters, entschied sich Hausegger, um sich mehr der Komposition widmen zu können, für die Dirigenten-Laufbahn anstatt der Übernahme eines Lehramts für Musik- und Kunstgeschichte. Nach der überaus günstigen Aufnahme seines „Zinnober" von Hofrat Kaim, Februar 1899, zur Direktion der „Dionysischen Phantasie"

[1]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

und Bruckners „Siebenter" nach München berufen, errang er einen derartigen Erfolg, daß ihm als zweitem Dirigenten neben Weingartner die Konzerte des Kaim-Orchesters anvertraut wurden. In dieser Stellung fand er für seine Bestrebungen in allen maßgebenden Kreisen das innigste Verständnis. Auch zur Gastdirektion mit dem Kaim-Orchester wurde er zu Konzerten nach Augsburg, Linz, Regensburg, Graz usw. berufen. Schweren Herzens ging Hausegger von München fort, um wieder der Komposition zu leben, aber schon im Herbst 1903 siedelte er mit seiner ihm im Mai angetrauten Frau Hertha, der jüngeren Tochter des Komponisten Ritter, die mehrere Jahre Konzertsängerin gewesen war, nach Frankfurt a. M. über, zur Leitung der Museumskonzerte als Nachfolger Kogels (1903 bis 1906). Ein Jahr vorher hatte er in Frankfurt seinen „Barbarossa" dirigiert. Als Künstler entwickelte sich Hausegger hier aufs glänzendste, getreulich unterstützt von den sich ihm nie versagenden Orchesterkräften. Auch der Vorstand und der Vorsitzende der Museumskonzerte, der ihm gleich nach dem Münchener Abschiedskonzert das Engagement vorgeschlagen, blieben ihm bis zuletzt wohlgesinnt. Die Frankfurter Tätigkeit führte den Künstler auf die Höhe seines Ruhms, da er sich von den Kunstverständigen im weitesten Sinne anerkannt sah (ebenso auch bei den Gastdirektionen in Glasgow und Edinburgh 1904 bis 1907, wo er auf Einladung der Orchestral Union in Glasgow mit eigenen Werken und besonders mit der Direktion aus dem Gedächtnis glänzte, und endlich Dezember 1907 in Paris bei drei mit durchschlagendem Erfolg dirigierten Konzerten des Lamoureux-Orchesters). Trotzdem aber konnte Hausegger gerade als Dirigent nicht in Frankfurt bleiben, wenn er nicht seinen Kunstanschauungen von der den Vorstand der Museumskonzerte beherrschenden Plutokratie und der ihr folgenden Presse Fesseln anlegen lassen wollte. Diesen Zuständen entsprang die Abhandlung über Konzertprogramme usw. (Süddeutsche Monatshefte und Neue Zeitschrift für Musik), in der er die den Frankfurtern gegenüber verteidigte Haltung vertrat, daß die mit künstlerischer Einsicht abgefaßte Vortragsordnung keinen Unterhaltungsstoff zu bieten habe, daher auch nicht Gegenstand von Ansichten sein könne und daß diese Abfassung in der Natur ernster Kunstausübung begründet liege. Außer dieser Abhandlung, einer Verteidigungsschrift gegen Dr. Göhler (Süddeutsche Monatshefte), in der Hausegger seine Auffassung von dem Verhältnis zwischen Dirigent und Komponist mit Rücksicht auf den Kassenerfolg von Erstlingswerken darstellte, einer Autobiographie seiner Jugendjahre (Süddeutsche Monatshefte), sowie einer kürzlich erschienenen, etwa 160 Seiten umfassenden musikwissenschaftlichen Biographie Alexander Ritters von präziser, interessanter Fassung, ist Hausegger nicht weiter schriftstellerisch hervorgetreten.

Man erkennt von der ersten Direktion seiner Messe bis zu den letzten Erfolgen als Dirigent im Auslande, von dem ersten gründlichen Kennenlernen Wagnerscher Opern beim Dirigieren im Grazer Wagnerverein bis zu der eminenten Direktionsleistung frei aus dem Gedächtnis ein bedeutsames Wachsen der hervorragenden Begabung. Ihre Ausbildung war kein mechanisches, rein quantitatives Ausdehnen, sondern sie bedeutet ein frohes, jugendlich feuriges Vorwärtsstreben, das die Höhe der Zeit beherrschend sich frei im eigenen Können zu bewegen vermag. Die Einwirkung eines derartigen Strebens und Könnens auf die Mitwelt mußte fruchtbringend sein, und es ist daher wohl zu begreifen, daß das Publikum, nach dem Urteile der Kunstkritik, von den Darbietungen hingerissen wurde, eine Wirkung, die aus dem innigen Kontakt von Dirigent und Orchester innerhalb der Gedankenwelt des Komponisten entsprang. In der gleichen Weise wurden trotz Anfeindung seine Reformen für die programmliche Anordnung anerkannt und zeitigten überall, wo Hausegger gewirkt, erfreuliche Resultate. Wenn Hausegger sich jetzt, noch in jüngeren Jahren, von dieser Tätigkeit zurückgezogen hat, so ist mit seinen Verehrern in Graz, München und Frankfurt zu wünschen, daß es nur vorübergehend geschieht und nur in dem Sinne, um eine Konzentration auf das produktive Schaffen zu ermöglichen. Man kann auch hier sagen „audiatur et altera pars"; auch dem andern Teil seines Könnens möge zur allseitigen Entwickelung das Wort gegeben werden.





SIND KLASSISCH UND MODERN GEGENSÄTZE?

von Siegmund von Hausegger-München

Fast einfach erscheint die Zeit eines Wagner und Liszt, verglichen mit der unsrigen. Wenn auch die Entfernung an der Vereinfachung des Bildes jener Kämpfe mitwirkt und das Mannigfaltige der Züge zurücktreten läßt, so erkennen wir doch die deutliche Trennung der Streiter in zwei klar gesonderte Gruppen: die Weimaraner und die konservativ Gesinnten. Es war, als ob ein gewaltiger Sturm das Meer in mächtigen Wogen dahinrollen ließe. Heute schäumt und brandet es in tausend erregten Wellen, aufgepeitscht durch Winde aus allen Himmelsrichtungen. Jeder verkündet, sein Kahn allein steuere auf flotter Fahrt ins freie Meer, während den anderen durch die Kreuz- und Querströmungen der Tod an den Klippen drohe. Und die Zuseher am Ufer mischen sich mit besorgten Ratschlägen, Warnungen und Prophezeiungen hinein. Alles spricht über Musik, denn — kein Zweifel — sie ist Mode geworden. Vielleicht verdankt unsere Kunst diese Degradation einer krankhaften Verweichlichung des Publikums oder einem langsamen Sichentfernen der Öffentlichkeit vom wahrhaften Verständnis der Musik. Denn hält man sich die intensive geistige Arbeit gegenwärtig, die verständnisvolles Hören eines Kunstwerkes erfordert, dann kann die Erklärung für den erschreckenden Massenkonsum an Musik nur darin liegen, daß es dem größten Teile des Publikums eben *nicht* um Verstehen des Kunstwerkes, sondern um sinnlich verweichlichende Berauschung durch den Klang zu tun ist.

Mit dieser Äußerlichkeit des Hörens verbindet sich, daß noch niemals soviel über Musik und ihre Entwicklung reflektiert wurde, wie heute. Sollte auch diese Reflexion über sich selbst ein Zeichen der Nervosität unseres Zeitalters sein? Halb oder gar nicht verstandene Schlagworte, die in dem mit größter Unduldsamkeit geführten Kampfe der Richtungen gegeneinander ausgespielt werden, machen das Publikum vollends ratlos und zerren es mitten in das Parteigetriebe, das ihm als unbeteiligtem Zuhörer von rechtswegen verschlossen bleiben sollte. Hier heißt der Schlachtruf „Überwindung Wagners“, dort „Zurück zu Mozart“, dann wieder „Pereat die Programmusik“, oder aber „Zertrümmerung der alten Formen“, hier Sich-

beschränken auf Vollendung in kleinstem Rahmen, dort Überbieten alles Dagewesenen, hier rücksichtsloses Betonen der Naturinstinkte, dort müdes Scheinleben in dekadenten Gefühlen. Mit Nachdruck wird auf der einen Seite auf die Unverletzlichkeit der ästhetischen Schönheitsgesetze hingewiesen; dem wird entgegen gehalten, daß jeder Große der Vergangenheit ein Revolutionär war. Von hitzigen Köpfen wird alles Abgeschlossene als alt und verstaubt, das Werdende allein als die große Zukunftskunst gepriesen. Den Grenzwächtern der Musik zum Trotz soll das Alltägliche, Häßliche, Krankhafte in den Kunstbereich gezogen werden. Während noch immer manch einsiedlerisches Gemüt von Rückkehr der Symphonie à la Haydn träumt, versucht man in Melodramen, symphonischen Dramen, dramatischen Symphonieen einen kühnen, oft allzukühnen Himmelsflug. Machen es sich die konservativ Gesinnten insofern leicht, als sie auf das in vorwagnerischer Zeit Bestehende als Norm hinweisen, so treibt es die Neulandsucher auf den verschlungensten und entgegengesetztesten Pfaden vorwärts, das heißersehnte Paradiesesgefilde der Zukunftskunst zu entdecken. Durch ihre widerspruchsvollsten Losungen und Anschauungen hindurch ertönt immer wieder das eine Zauberwort „modern". Ein Überwinden des Alten, ein keckes Fortschreiten, einen unerhörten Aufschwung soll seine Erfüllung bedeuten. Was ist aber der greifbare Sinn, der sich mit dem hoffnungsfreudigen Worte verbindet, der geeignet wäre, es über seine fatale Verwandtschaft mit „Mode" hinaus zu adeln? Vor allem aber, um was dreht sich die Gegensätzlichkeit zwischen „modern" und „klassisch", was berechtigt, die beiden gegeneinander auszuspielen, bald das eine als Verirrung, bald das andere als Überwundenes bezeichnend?

Um hierin Klarheit zu gewinnen, sei unser Blick vorerst von dem, noch zum größten Teil in Nebeln der Zukunft verhüllten Idealbild der Moderne zurückgelenkt auf die festgestalteten, monumentalen Umrisse der klassischen Kunst.

Auf die Frage, was „klassisch" sei, wird der Historiker zunächst mit dem Hinweis auf die größten Meister der Vergangenheit antworten, aus deren Werken wir den klassischen Stil kennen zu lernen hätten. Eine Summe von Meisterwerken also soll uns als gemeinsames stilistisches Merkmal die Klassizität offenbaren. Unsere Erwartung, hierbei ein einheitliches Bild zu gewinnen, wird bald dem Erstaunen weichen, die größten Gegensätze dieser einen Bezeichnung untergeordnet zu finden. Was eine gewisse Gemeinsamkeit oder zum mindesten Ähnlichkeit der künstlerischen Mittel als einen Stil erscheinen ließ, sondert sich bei tieferem Eindringen in eine Reihe verschiedengearteter und sich voneinander scharf und klar abhebender Stile. Bei dem Versuche, für jeden von ihnen das entscheidende Charakteristikum herauszufinden, werden wir endlich zu der Einsicht ge-

langen, daß jeder der großen klassischen Meister seinen eigenen Stil schreibt, der ein in sich Vollendetes und Abgeschlossenes darstellt. Gewiß führen Brücken von einem dieser individuell ausgebildeten Stilgebiete zum andern. Allein das Gemeinsame derselben, dem wir etwa die Bezeichnung „klassisch" beilegen können, tritt an Bedeutung für das erschöpfende Verständnis zurück hinter dem Unterscheidenden, und wir werden Walter Pater recht geben, wenn er sagt: „Stil ist dasjenige an einem Werke, was keinem andern Manne hätte gelingen können, noch jemals, versuche man es noch so emsig, von neuem gelingen wird." Die Persönlichkeit des Schöpfers also wird den Stil eines Werkes bestimmen. Und da mit der Bedeutung auch die nach allen Seiten abgrenzende Eigenart der Persönlichkeit wachsen wird, werden auch die Kennzeichen des Stiles umso enger mit ihr verknüpft sein, je gewaltiger sie ist und müssen als schlechterdings unnachahmlich gelten. Gemeinsam freilich kann die Betätigung der Stilbesonderheiten an gleichen oder ähnlichen Kunstformen sein. Oft wird es schwer fallen, die Grenze zwischen Kunstform und Stil zu ziehen. Beethovens Scherzo bedeutet entschieden eine allgemein gültige Bereicherung der Symphonieform. Das Stilistische daran aber ist so Eigentum des einzig gearteten Beethovenschen Humors, daß jeder Versuch, ein Scherzo im Beethovenschen Stile zu schreiben, von vornherein mißglücken muß. Wir werden also am ehesten von klassischen Kunstformen sprechen können. Diese sind aber, wenn nicht die Schöpferkräfte der Persönlichkeit in ihnen pulsieren, wenn ihnen das Eigengeartete stilistischer Gestaltung fehlt, leblose Schemen, die in solcher Isoliertheit weder für die Kunst der Vergangenheit noch der Gegenwart auch nur die leiseste Bedeutung haben.

Unsere Erkenntnis, daß wir, wollen wir das Wesentliche in der Kunst der klassischen Meister erfassen, dieses nur in den Besonderheiten des Stiles jedes Einzelnen zu suchen haben, läßt uns den Blick auf das ihren Stil Bedingende, auf die Persönlichkeiten richten und fragen: liegt in ihnen etwas Gemeinsames, das wir klassisch nennen können?

Von diesem Augenblick an hat uns der Historiker nichts mehr zu sagen. Denn die künstlerische Persönlichkeit begreift sich nur durch den lebendigen Kunsteindruck. Und dieser wird uns das Wort „klassisch" in ganz andere Beleuchtung, in die einer Bewertung rücken. Tatsächlich verbindet sich mit ihm der Ausdruck höchsten Wertes, der einem Kunstwerk innewohnt, und über moderne Musik glaubt man kein schlimmeres Urteil fällen zu können, als indem man ihr die Möglichkeit abspricht, jemals klassisch zu werden. — Der Seelenzustand, den das Erlebnis eines Kunsteindrucks in uns hervorruft, ist auf das Innigste bedingt durch den Seelenzustand, dem das Kunstwerk entsprang, und befähigt uns so, einen tiefen Blick in die Seele der schaffenden Persönlichkeit zu tun. In diesem

sich Offenbaren von Mensch zu Mensch liegt die erhabenste kulturelle Bedeutung der Musik. In welcher Weise erschließen uns die Werke der klassischen Zeit seelische Eigenschaften ihrer Meister, die als gemeinsam und für sie charakteristisch gelten können?

Nicht der Absicht, der Kombination oder spielerischem ästhetischen Abwägen kann es gelingen, ein Kunstwerk zu schaffen, das in der Summe seiner Einzelheiten sich als ein Organismus darstellt, dessen Teile zum Ganzen und zueinander im Verhältnis der Notwendigkeit stehen. Diese Notwendigkeit verleiht ihm nur der unbezwingliche Impuls eines starken Herzens, der kräftig genug ist, auch den feinsten Verästelungen gleichmäßig Leben und Glut von seiner Glut mitzuteilen. Wer solchen Dranges voll ist, wird es verschmähen, ein Empfinden vorzuspiegeln, das ihm nicht innewohnt, oder durch die Wahl der Mittel auch nur einen Schritt über das hinauszugehen, was zur künstlerischen Mitteilung seines Seelenzustandes notwendig ist. Solcherweise jeder Vorspiegelung, jeder Aufbauschung entratend, wird er unfähig sein, anders als wahr zu sein. Die Wahrheit also ist unerläßlich für die Notwendigkeit, wie auch für die Einfachheit aller großen und echten Kunst. Einfachheit beruht in dem schlichten Verzichten auf jedes Mittel außerhalb des Bereiches des zwingend Notwendigen; sie ist nicht zusammenfallend mit Primitivität, wie mancher rückwärtsblickende Prophet glauben machen möchte; denn dieses Notwendige kann oft größten Reichtum erfordern, und absichtsvoll betonte Askese kann ebenso Unwahrheit bedeuten, wie Übertriebenheit der Mittel.

Neben der Wahrheit ist es noch ein Anderes, das wir als gemeinsames Kennzeichen der klassischen Kunstwerke empfinden: durchdringt der Sonnenglanz Mozart'scher Lauterkeit alle Tiefen des Lebens mit seinem verklärenden Schimmer, gelingt es der Heldenkraft Beethovens, die erschütternde und zermalmende Tragik der Neunten in einen Freudehymnus ausklingen zu lassen, wie ihn die Welt noch nicht gehört, legt Bach in tiefer Religiosität Leiden und Freuden seines großen Herzens seinem Gotte zu Füßen — immer fühlen wir das Lastende des Daseins abgestreift, im Kunstwerk erwächst die befreiende Tat, die uns allem tragischen Lebenskonflikt auf den Grund gehen und ihn, im Bunde mit dem Genius, überwinden läßt. Die Kraft des Überwindens aber ist das Wesen echter Größe. Sie setzt mehr voraus als geniale Anlagen; sind diese auch noch so gesteigert, so wird ihnen Größe fremd bleiben, wo sie nicht durch die über sie gebietende Persönlichkeit beherrscht und zu einem Einheitlichen verbunden werden. Ist das Treibende die ungebändigte Naturkraft der Anlagen, so kann ein oft faszinierend geniales und blendendes Werk, nie aber die freie und befreiende Tat des echten Genius entstehen. Die Fülle der Anlagen zu zwingen und ihnen die Richtung auf das Große zu geben,

vermag nur die innere Freiheit der Persönlichkeit im Kantischen Sinne. So gewaltig uns das elementare Wesen alles künstlerischen Schaffens anmutet, noch erhabener ist die Herrschermacht der Freiheit, die diese Gewalt den höchsten Zielen dienstbar zu machen weiß. Wer aber innerlich frei ist, der ist im höchsten Sinne des Wortes sittlich. Es ist erklärlich, daß man gegen jede sittliche Tendenz in der Kunst energisch Stellung nimmt; mit Sittlichkeit als absichtsvollem Zweck hat Kunst nichts zu tun. Es ist aber kurzsichtig, das Kunstwerk höchstens soweit mit Sittlichkeit in Beziehung bringen zu wollen, als es etwa gleich einem Natureindruck durch seine Vollendung läuternd auf das Gemüt wirkt. Sittlichkeit, als von innerer Freiheit untrennbar, ist mit der Entstehungsbedingung aller großen Kunst aufs Engste verknüpft. Der Hinweis auf Kants Sittlichkeitsbegriff erspart mir, ausdrücklich hervorzuheben, daß konventionelle Moral mit ihm nicht verwechselt werden darf, und daß der Freie sich selbst Maß der Sittlichkeit ist. Auch wird es nur eine ganz triviale Auffassung unternehmen, einen Gegenbeweis etwa in der Weise formulieren zu wollen, daß auch unsere Großen „keine Heiligen gewesen seien". Im Gegenteil, sie blickten, gefeit gegen ihre Schrecken, oft in die dunkelsten Abgründe des menschlichen Lebens. Die Schwächen aber, die sie sich in ihrer bürgerlichen Existenz zu Schulden kommen ließen, enthüllen uns nicht das Wesen ihrer im Kampf mit dem Alltag überall behinderten Persönlichkeit, die voll und ungehemmt nur im Kunstwerk zum Ausdruck kam. Wer aber den Geist der Reinheit nicht verspürt, wie er uns aus Shakespeare's, Goethes, Bachs, Beethovens, Mozarts, kurz aus der Klassiker Werken entgegenweht, dem ist das Gefühl dafür in den Misèren des täglichen Lebens verloren gegangen.

Seelische Eigenschaften sind es also zuvörderst, die uns die klassische Kunst als gemeinsames Zeichen offenbart: Wahrheit, Größe und — da diese Freiheit voraussetzt — Reinheit. Wo diese vorhanden sind, kann man im erweiterten, rein menschlichen Sinne von Genialität der Persönlichkeit sprechen; der Kunst bliebe sie stumm, wenn nicht die spezifische Beanlagung Mitteilungsdrang und -möglichkeit schüfe. Die Erscheinungsform dieser Mitteilung lehrt uns in den klassischen Kunstwerken die volle Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form, worin wir die artistische Vollendung erblicken. Ihre Bedeutung liegt darin, daß weder der Inhalt die Form willkürlich zersprengt, noch die Form sich in inhaltsloser Spielerei ergeht. In gleicher Weise bezieht sie sich also auf beide. So sehr aber schon die bloße Übereinstimmung zwischen einem, wenn auch an sich beschränkten Inhalt mit seiner Form den Anspruch auf das Epitheton Vollendung macht, so wird ihr Wert wachsen, je bedeutender der Inhalt und je größer demnach die Schwierigkeit der zu erzielenden Überein-

stimmung ist. So steht auch die artistische Vollendung in innigster Abhängigkeit von den seelischen Qualitäten, die den Inhalt klassischer Kunst bestimmen.

Der Historiker lehrt, daß in dem Wort „klassisch" sich stilistisch die größten Gegensätze bergen, denen als Gemeinsames nur das formale Element gegenübersteht; dieses, losgelöst von der Besonderheit des persönlichen Stiles, läßt uns aber keinen Einblick in das Wesen klassischer Kunst tun. Nur dem lebendigen Kunsteindrucke haben wir die Erkenntnis eines Gemeinsamen zu verdanken, sie führt uns aber über das Einzelkunstwerk hinaus, in die seelischen Tiefen der Persönlichkeit. Auf welchem Gebiete können wir nun einen grundlegenden Gegensatz der modernen Kunst zur klassischen feststellen? Auf dem stilistischen? Stil ist so Eigentum der Persönlichkeit, daß sich der Gegensatz darin fast von selbst versteht, aber nicht als Gegensatz zwischen zwei Gruppen, sondern zwischen allen echten und ausgeprägten Individualitäten. Dürfen hierbei die verwandten Züge, die oft die Stile sich scheinbar fernstehender Künstler einander näher bringen, nicht übersehen werden, so wird gerade ihre Betrachtung Wechselbeziehungen zwischen klassischen und modernen Komponisten lehren, die weitaus inniger sind, als die Verwandtschaft, die die Zugehörigkeit zu einer der beiden Gruppen vermuten läßt. Wenn wir Namen wie Strauß, Schillings, Reger, Pfitzner, Wolf, Bruckner, Cornelius als Träger des modernen Stiles nennen hören, so ist damit herzlich wenig gesagt. Wer könnte die unüberbrückbare Kluft übersehen, die die Kunst eines Strauß von der Bruckners trennt? Wem könnte entgehen, wie fern sich Wolf und Cornelius stehen, oder daß der Stil Schillings' nahezu nichts Gemeinsames mit dem Regers hat? Verwandte Züge aber weisen bei Bruckner auf Beethoven, Schubert und Wagner, bei Strauß auf Liszt und Berlioz, sowie in der Eleganz und Leichtigkeit formeller Behandlung auf Mendelssohn, bei Schillings auf Wagner, Schumann und Gluck, bei Reger auf Brahms, Bach, vielleicht auch auf vorbachsche Meister hin; Pfitzner ist ein überzeugter Vertreter romantischen Geistes. Auf der andern Seite ist trotz formaler Verwandtschaft das stilistisch Unterscheidende zwischen einem Beethoven und Mozart weitaus größer als zwischen Beethoven und Bruckner usw.

Auf stilistischem Gebiete also wird es nur gelingen, das Gegensätzliche, wie es jede echte Persönlichkeit unterscheidet und abgrenzt, nicht aber einen Gegensatz klassisch-modern nachzuweisen, der entscheidender und bedeutungsvoller wäre, als die mannigfachen beiderseitigen verwandtschaftlichen Beziehungen, deren Betrachtung das Gesamtbild der musikalischen Entwicklung in ganz anderer, weitaus mehr in die Tiefe führender Perspektive erscheinen läßt.

In der Form erkannten wir eine Gemeinsamkeit klassischer Kunst. Wie weit aber soll der Moderne Recht behalten, wenn er argumentiert: „Wir leben in einer anderen Zeit, sind andere Menschen, empfinden anders, brauchen also auch andere Ausdrucksformen für unser Empfinden.“ Um dem unbedingt zustimmen zu können, muß zweierlei zugegeben werden: erstens, daß unser Empfinden, mit unserer Zeit, ein so gegensätzliches geworden ist, daß es ein Loslösen von alten Formen fordert; zweitens, daß dieses Empfinden als eine schlechtweg gegebene Norm für die Kunstform zu betrachten ist. Was den ersten Punkt anbelangt, so wird selbst der radikalste Moderne nicht behaupten können, daß die notwendige Wandlung als schroffe und absichtsvolle Verneinung der alten Form stattfinden müsse. Denn die Geschichte lehrt, daß selbst über die entlegensten und verschieden geartetsten Zeiträume hinüber immer wieder Formelemente und formale Anregungen übernommen werden. Bezüglich des zweiten Punktes wird der Zweifel am Platze sein, ob das für unsere Zeit charakteristische Empfinden tale quale auch für die künstlerische Entwicklung günstig ist, ob es, weil es das Zeitempfinden ist, einfach hingenommen werden müsse, und ob wir in der Tat dem Zeitgeist als dem kategorischen Imperativ unseres Denkens und Fühlens willenlos unterworfen sind. Wäre dies letztere wahr, so hätten die Recht, die das Genie lediglich als Produkt des Zeitgeistes ansehen und es somit einer außer ihm liegenden Gesetzmäßigkeit untertan machen. Dann hätten wir die höchste Bedeutung jedes genialen Lebenswerkes in dem Zeitgemäßen zu suchen. Gerade das Gegenteil besagen die Meisterwerke aller Zeiten. Ihre Bedeutung liegt nicht in dem für die Zeit geboren sein, — das kennzeichnet die Schöpfungen der dii minorum gentium — sondern in dem Hinausgehen über ihre Zeit, in den Ewigkeitswerten, die sie schufen. Insofern nur war die jeweilige Zeit für die schaffenden Geister entscheidend, da sie als Gegenwart ihnen das Leben darstellte; sie gab ihnen Stoff und Inhalt, die sie zu meistern wußten. Das Lebenswerk des Genies kann also nur als Produkt des bedingten Zeitgeistes und der freien Persönlichkeit angesehen werden, wobei letztere als Multiplikator zu gelten hat, aber nicht in der Bedeutung des „Vermehrers“, sondern des „Umwandlers“. Um ein Genie ganz zu verstehen, müssen wir allerdings auch seine Zeit kennen lernen, aber in erster Linie, um zu erfahren, worin es sie überwand. Das Schicksal jedes Genies ist der Kampf mit seiner Zeit; nur dem ganz Großen ist ein völliger Sieg beschieden. Aber auch den Kleineren kann es gelingen, ihrem Fühlen und Denken die Richtung über ihre Zeit hinaus zu geben, nicht dadurch, daß sie sich ihr entfremden, sondern gerade dadurch, daß sie ihr unerschrocken und tief ins Auge sehen, um in ihr das Zeitlose zu finden. Dies setzt voraus, daß sie ihr eigenes Innenleben nicht als ein gegebenes

hinnehmen, sondern sich der Kraft, frei zu wählen, wohl bewußt sind. Das Moment der Unfreiheit, wie es uns die empirische Betrachtung des Menschen als Objekt innerhalb der Natur lehrt, darf niemals als Norm für unser Denken und Fühlen aufgestellt werden. Solche irrtümliche Verquickung von Empirisch und Transzendental würde der Entwicklung jeder großen Kunst für alle Zeiten einen Riegel vorschieben. Selbstbestimmung aus innerer Freiheit allein wird den Weg aus der Bedingtheit des Zeitlichen zum Zeitlosen der genialen Tat bahnen. Aber allerdings: ein lebloses, abstraktes Gebilde wäre solch ein Kunstwerk, wenn es nicht mit allen Fasern mit dem Boden seiner Zeit und seiner Heimat verwachsen wäre. In diesem Sinne bedeutet Zeit aber nicht den Frohndienst des Tages, sondern die stete Gegenwart des Lebens.

Ist der Zeitgeist nicht das Bedingende, sondern das zu Überwindende, ist die Art unseres Empfindens nicht etwas unabänderlich Gegebenes, sondern durch die freie Selbstbestimmung verwandelbar, dann kann das „Moderne" als musikalischer Ausdruck eines gewissen, nämlich des modernen Zeitgeistes nicht als ein vollwertiges Programm angesehen werden. Denn das Schlagwort „modern" trifft das innerste Wesen der Musik überhaupt nicht. Der Historiker wird, um der Fülle der Gesichte Herr zu werden, das verwirrend reiche Bild des Lebens, wie es ihm die Geschichte bietet, in einzelne Unterabteilungen zwingen, und hierbei oft gewaltsame Grenzen ziehen müssen, wo in Wirklichkeit tausend Ströme von hüben und drüben zusammenfließen. Der Künstler aber wird den Blick weg von allen historischen Notbehelfen auf die blühenden Fluren des Lebens lenken; gewiß wird er der Stimme seiner Zeit lauschen, aber nicht, um ihr zu gehorchen, sondern um aus ihr die großen Menschheitsfragen herauszuhören. Hat er für diese sein Ohr geschärft, dann wird er auch das persönliche Erlebnis zu meistern und in das Kunstwerk umzuwerten wissen. Es wird ihm freilich nicht entgehen, daß seine Zeit sich von allen anderen durch bestimmte ausgeprägte Züge unterscheidet. Aber seine Aufgabe wird er nie und nimmer darin zu erblicken haben, in seiner Kunst lediglich das Unterscheidende zum Ausdruck zu bringen, lediglich das Moderne derselben im Gegensatz zum Alten zu betonen. Es gilt für den Künstler nicht Brücken einzureißen, sondern solche zu bauen.

Bedeutet das Wort „modern" als Programm etwas Äußerliches und Mißverständliches, nämlich das Betonen des Zeitgemäßen, etwas Gefährliches, nämlich das Unterstreichen des Trennenden und Ignorieren des Verbindenden gegenüber der klassischen Kunst, so sind die in seinem Gefolge marschierenden Schlagworte wie „Fortschritt", „Originalität", „Neuland", „Emanzipation von Epigonentum" erst recht keine Programme. Allzu oft begegnen wir der Auffassung, als ob jedes Anderssein schon einen

Fortschritt bedeuten würde, und als ob dieser als ein unaufhaltsames Höherklimmen aufgefaßt werden dürfte. Fortschritt im Sinne einer geradlinigen Entwicklung gab es zu Anfang unserer Kunst, als der glühende Strom des Empfindungsausdruckes gewaltsam die starren Formen mathematischer Kombination durchbrach, als sich die Kunst von der Abhängigkeit von außerkünstlerischen Zwecken freimachte. Von dem Augenblick an aber, als sie nach diesen Geburtswehen das Tageslicht des Bewußtseins erblickt, als sie ihr Wesen als Emanation der Persönlichkeit enthüllt hatte, gibt es für uns kein absichtsvolles Zurückgehen hinter diesen Zeitpunkt, kein naiv sein wollendes Nichtachten dieser Erkenntnis, aber auch einen Gesamtfortschritt nur im Sinne einer stets reicher werdenden Offenbarung durch die Persönlichkeiten unserer großen Meister, deren Werke als ein in sich vollendeter treuer Ausdruck ihrer Eigenart unvergleichlich sind. Daneben entrollt sich uns statt geradlinigen Fortschrittes das Bild fortwährender Umwandlungen; Kunstformen entstehen und vergehen, werden durch neue abgelöst, kehren verwandelt wieder, alles nicht aus ästhetischen Gesetzen, sondern aus innerer Notwendigkeit persönlichsten Ausdruckes. Vom Lernenden müssen diese Kunstformen, soll er die Sprache der Großen verstehen, nachgeahmt werden; zu neuem Leben und neuer Gestaltung werden sie aber nur durch den elektrischen Funken erweckt, der von einer neuen Persönlichkeit ausgeht. Sie allein ist das Entscheidende. Originalität, Neulandentdeckung verstehen sich bei jeder echten Persönlichkeit von selbst, können aber niemals erworben werden, am wenigsten auf dem Wege von außen durch absichtsvolles Umstürzen der Formen ohne die Berechtigung, die allein das Eigengeartete des inneren Impulses verleiht.

Die Beantwortung der Frage: Wohin steuern wir? liegt also nicht auf formalem Gebiete. Es ist deshalb zwecklos, Vorschriften machen zu wollen, auf der einen Seite, was wir, als veraltet, nicht mehr schreiben dürfen, auf der andern, an welche ästhetischen Gesetze der klassischen Kunst wir uns halten müssen, um vor dem Gifte der Moderne bewahrt zu bleiben. Das eine macht so wenig moderne Künstler, wie das andere klassische; beides bezieht sich auf die Erscheinungsform, also auf das Bedingte. Dem Bedingenden aber, der Persönlichkeit gilt es die Lebensatmosphäre zu schaffen, auf daß sie atmen und gedeihen könne. Dies wird sie nur im Bereiche der Größe, Reinheit und Wahrheit. Konstruieren wir also keine rein äußerlichen und durchaus hemmenden Gegensätze zwischen klassisch und modern, sondern lassen wir es uns angelegen sein, uns gerade des Verbindenden, des Gemeinsamen beider bewußt zu werden. Aus diesem Gemeinsamkeitsgefühle werden wir eine zehnmal größere Schwungkraft empfangen, als aus der Verehrung des modernen Idols, das uns, wollen wir es fassen, in den Händen zerrinnt. Wie vor äußerlicher

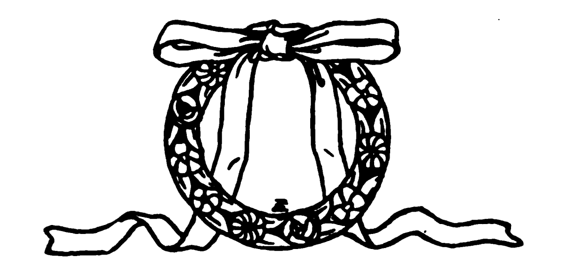
Originalitätssucht werden wir dann aber auch vor dem Götzendienste der Autorität des Althergebrachten geschützt sein. Denn wir werden nicht nur die Auffassung der modernen Kunst als der unserer Zeit, sondern auch der klassischen als ausschließlich dem Sonnenbereiche einer entschwundenen und nicht wiederkehrenden Epoche zugehörig ablehnen.

Eng verwachsen mit der Zeit, weil mit der äußeren Erscheinungsform der Kunstwerke, sind die ästhetischen Gesetze; sie werden da, wo es gilt, neues Leben zu wecken, am wenigsten zu sagen haben. Allgemeine Regeln darüber, was an Häßlichem, Krankhaftem usw. in der Kunst erlaubt ist, lassen sich immer nur im Rückblick, gleichsam als Registrierung des Dagewesenen, aufstellen. Der Persönlichkeit ist alles erlaubt, was sie kraft ihrer inneren Freiheit zum künstlerischen Objekt zu erheben weiß. Mit Freiheit ist, wie erwähnt, Sittlichkeit in ihrer höchsten Bedeutung eng verbunden; sie wird der Darstellung auch der dunkelsten Seiten des menschlichen Lebens Reinheit zu verleihen wissen. Je stärker, je freier also eine Persönlichkeit, desto kühner wird sie in der Wahl des künstlerischen Stoffes sein dürfen, aber auch, je begrenzter, desto vorsichtiger. In dem bekannten Schulbeispiel Richard III. durchdringt die Größe und Reinheit des Genius selbst das Bild tiefster menschlicher Verworfenheit. Freilich, wie das volle Verständnis für das Genie überhaupt, erwacht auch das für seine Reinheit erst mit der Zeit. So konnte es sich ereignen, daß der erste Akt der „Walküre" selbst von einem Schopenhauer als unsittlich empfunden wurde. Die Größe Wagners blieb ihm verborgen, und damit auch die Berechtigung, das kühne Problem der Geschwisterliebe darzustellen.

Es erübrigt mir, meine Ausführungen gegen Mißdeutungen zu schützen. Der knappe Rahmen dieser Abhandlung zwang mich zur Einseitigkeit, wobei ich mir wohl bewußt bin, daß gewisse Ergänzungen nach der andern Seite nahe liegen. So soll die Bedeutung der formalen Frage nicht übersehen werden. Diese wird von dem Entstehen einer neuen Kunst gar nicht zu trennen sein. Nur ist sie nicht das Bedingende. Die theoretische Erörterung, ob wir uns möglichst schleunig von der Programmusik entfernen, ob wir zur Einfachheit der Form zurückkehren sollen, ob die Zukunft dem Drama oder der Symphonie gehört, wird uns um kein Haar weiter bringen. Helfen kann nur die Tat. Das echte Genie findet intuitiv seinen Weg und seinen Stil. Auch Wagners Schriften enthalten nicht die Theorie, nach deren Gesetzen er das musikalische Drama konstruierte, sondern sie bilden die Erläuterung der von ihm zuerst erschauten und geschaffenen Kunstwerke. Das Wirken jedes Genies und jedes echten Talentes bringt die Lösung von Formproblemen; allein nur der starke seelische Impuls schafft die Form. Der rein technische Aufschwung, der oft einer großen Epoche vorangeht, ist kein Gegenbeweis hierfür; denn die technischen Errungen-

schaften werden erst von dem Augenblick an für die Kunst dauernd zum Leben erweckt, als ein Genie sie seinem Ausdrucksbedürfnis dienstbar macht. Wer keine Eigenart besitzt, der wird sie auch nicht erwerben, wer sie besitzt, der wird allerdings sicher nicht alte Formen nachahmen, aber auch nicht neue absichtsvoll und auf dem Wege des Experimentes suchen, sondern er wird sie aus innerer Notwendigkeit finden. Den integrierenden Wert der Form übersieht diese Auffassung keineswegs.

Auch die Berechtigung, einen Fortschritt innerhalb einer Kunstgattung festzustellen, soll nicht abgestritten werden. Allein, so unerläßlich solche Erkenntnis für den Künstler ist, ein Rezept für sein Fortschreiten wird sie ihm niemals geben können, so lange er nicht den Weg in die Tiefen der eigenen Persönlichkeit gefunden hat. Nicht etwa um einen Wandel des Stoffes unseres Denkens und Fühlens wird es sich hierbei handeln, — der muß immer aus der Zeit, als dem allein Gegenwärtigen, geschöpft werden — aber um die Richtung, die wir unserm Gemütsleben zu geben wissen. Daß sie uns diese im lebendigen Kunsterfahren offenbart, darin liegt der höchste Wert der klassischen Kunst. Sie lehrt, daß geniale Anlage allein nicht genügt, auch nicht im Bunde mit ihr Erwerbung artistischer Vollendung, sondern daß ihre letzte Bedeutung in den seelischen Qualitäten liegt. Und wem der Blick dafür geschärft ist, der wird das Große und Echte überall erkennen, auch bei Werken, denen noch nicht durch die Geschichte die Etikette „klassisch" verliehen worden ist. So wichtig vom artistischen Standpunkt die Schaffung neuer Ausdrucksformen ist, so wird ihr doch nur sekundäre Bedeutung zugemessen werden dürfen gegenüber dem Fortschritt nach Innen. Wie der zu erringen ist, erfuhren wir durch die klassische Kunst, durch sie aber auch, daß in diesem Sinne Klassiker zu sein jeder eigengearteten Persönlichkeit innerhalb der Grenzen der jeweiligen Begabung beschieden sein kann, sofern ihres Geistes ein Hauch seine Werke durchweht. Lassen wir das Interesse für die Probleme künstlerischer Ausdrucksformen nicht erlahmen, aber vergessen wir nicht, daß niemals sie allein der Kunst die Existenzbedingungen bieten können, sondern nur die Höhenluft menschlicher Größe und Echtheit; in ihr gedeiht die freie Tat des Genies.





BÜCHER

106. W. d'Albert: Die Verwertung des musikalischen Aufführungsrechtes in Deutschland. Verlag: Gustav Fischer, Jena 1907.

W. d'Alberts Schrift verdient alles Lob und alles Interesse als Vorläuferin einer gründlichen Untersuchung der wirtschaftlichen Faktoren unseres heutigen Musiklebens. Denn die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht ist einer der Faktoren hierbei und zwar derjenige, dessen gerechte Einstellung nur bei genauer Kenntnis aller anderen wirtschaftlichen Faktoren des musikalischen Lebens in Deutschland möglich ist. Gerade daß d'Albert diesen Zusammenhang in seiner Schrift, deren Aufgabe es nicht ohne weiteres gewesen wäre, wiederholt ans Licht stellt, muß als besonderes Verdienst hervorgehoben werden. In diesem Zusammenhang ist besonders das zweite Kapitel: „Einiges von der wirtschaftlichen Seite des Konzertlebens" von besonderem Interesse und sehr lesenswert. Es sind ja gerade in der „Musik" verschiedene Aufsätze über die wirtschaftlichen Verhältnisse z. B. der Orchestermusiker, der Chorsänger usw. erschienen; allein alle diese Arbeiten hatten eine spezielle und dadurch vielleicht etwas einseitige Aufgabe, ebenso wie d'Alberts Schrift eine klassische Verteidigung der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht genannt werden kann. Dadurch, daß der Verfasser bestrebt ist, zu zeigen, wie sich die Anstalt bemüht, gerecht zu verfahren, gelangt er sozusagen auf eine höhere Warte. Aus dem zweiten Kapitel sei hervorgehoben, daß gerade die Vereine, die sich die Pflege ernster Musik angelegen sein lassen, regelmäßig nur mit erheblichen Opfern an Zeit und Geld ihre ideale Aufgabe erfüllen, daß auch die großen Institute ohne Unterstützung durch öffentliche Mittel nicht zurecht kommen könnten, daß ganz besonders aber die Chorvereine schwere Opfer bringen müssen, während das Geschäft von den Agenten, Saalbesitzern und Inhabern der Vergnügungslokale gemacht wird. Selbstredend kommen in erster Linie die ausübenden Künstler in Betracht, sowohl die Solisten, wie die Dirigenten und die Orchestermusiker. Allein, was die Tantiemepflicht anlangt, so liegt hier zunächst ein technisches Problem vor; die Frage ist: an wen hält sich der Komponist, bezw. die Anstalt zweckmäßigerweise? An das Heer der Musiker? an den Saalbesitzer? an den Agenten? an den Verein? Es ist klar, daß rechtlich jede dieser Personenkategorieen zur Entrichtung verpflichtet wäre, fragt sich nur, an wen sich zu halten praktisch ist. Der einheitliche Gesichtspunkt, der sich da aufdrängt, ist wohl der: man halte sich an dasjenige Rechtssubjekt, in dessen Namen und evtl. für dessen Rechnung das betr. Konzert veranstaltet wird. Die Last, die diesem dann obliegt, wird es schon direkt oder indirekt abschieben, sei es auf die ausübenden Künstler — in Gestalt der Honorarvereinbarungen — sei es auf das Publikum — im Billetpreis — oder eben überhaupt nicht. — Von gegensätzlicher Bedeutung ist für die Tantieme die Einschätzung der Werke einerseits und die Einschätzung der Tantiemepflichtigen andrerseits. Es müssen die ernsten, musikalisch hochstehenden Werke auch hinsichtlich der Bewertung bezüglich des

Tantiemeanteils hoch veranschlagt werden, die leichte Unterhaltungsmusik usw. dagegen gering, während umgekehrt diejenigen Rechtssubjekte, die sich der ernsten Kunst widmen, mit Vorsicht durch die Tantiemen zu belasten, diejenigen, die ihren Verdienst in der Vergnügungs- und Unterhaltungsmusik finden, dagegen scharf heranzuziehen sind. Nur auf diesem Wege kann auf dem idealen Gebiete der Musik eine ideale Verteilung der Tantiemeerträgnisse erreicht werden. Das hat die Anstalt, wie im vierten Kapitel zu 11, 2 und 5 ausgeführt wird, eingesehen; sie wird es mit allem Ernst und Eifer auszubauen haben. Dann wird sie segensreich wirken; Komponisten und ausübende Künstler, wie die Konzertveranstalter werden sich davon überzeugen und zufriedengestellt werden. Die Schrift sei allen Interessenten warm empfohlen als ein Pionier auf Neuland! Dr. jur. C. Spohr

107. **Walter Niemann:** Die Musik Skandinaviens. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Niemanns Schrift präsentiert sich als eine umfassende, gründlich angelegte, glücklich disponierte und mit Feingefühl und Sorgfalt ausgeführte Monographie. Sehr schön charakterisiert der Verfasser in seinem Einleitungskapitel die Stellung der skandinavischen Literatur, bildenden Kunst und Musik. In dem Hauptteil seiner Arbeit behandelt er die Musik Dänemarks, Norwegens, Schwedens und Finlands, wobei insbesondere die älteren Partieen der dänischen Tonkunst, die norwegische Volksmusik, die romantische Periode, das schwedische und das finische Volkslied ergebnisreich und interessant behandelt werden. Besonders hübsch erscheinen die Abschnitte über den Finen Sibelius, über Edvard Grieg und über Gade. Auf die Literatur ist überall gebührend Bezug genommen; Niels Peter Jacobsen z. B. wird als Anreger richtig gewürdigt, Ibsen und Björnson werden geistvoll mit Grieg in Parallele gestellt. Die mit Geschick ausgewählten Notenbeispiele und Porträts beleben die an sich schon sehr wertvolle Darstellung auch ihrerseits mächtig. Besonders anzuerkennen ist es, daß Niemann keineswegs am historisch Gewordenen festkleben bleibt, sondern seinen Stoff bis in die Zeiten neuester Entwicklung fort verfolgt. Ein inhaltsreiches Buch, das Beachtung und Achtung in gleich hohem Maße verdient. Dr. Egon v. Komorzynski

108. **Wilhelm Brösel:** Evchen Pogner. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906.

Wilhelm Brösel ist den Wagnerfreunden ein altbekannter, den übrigen ein empfehlenswerter Autor, obwohl er nur selten mit einem Buche an die Öffentlichkeit tritt. Im Laufe von 21 Jahren veröffentlichte er drei größere Studien über Wagnerische Frauengestalten, nämlich über Senta, Kundry und Evchen. Die Meistersingerstudie liegt gegenwärtig vor und schließt sich ihren beiden Vorgängern artverwandt an. Brösel, obwohl selbst auf psychologischen Untersuchungen teilweise fußend, schreibt nicht für Philosophen und will nicht bis in die tiefsten Seelengeheimnisse enthüllend eindringen: seine Arbeit ist vielmehr für einen größeren Kreis bestimmt, für Künstler wie für Dilettanten, für Darsteller wie für Zuschauer. Und beiden ist auch sein neues Buch zu empfehlen, wenn auch besonders den erstgenannten. Er schildert erst Evchens Wesen im allgemeinen und sodann den Verlauf ihrer Rolle von Anfang bis zu Ende und bis in feinste Einzelheiten. Jede Darstellerin und jeder Regisseur können daraus lernen, was den meisten auch wirklich sehr not täte! Denn beide Teile pflegen die Rolle wie eine Opernrolle zu behandeln; insbesondere fehlt den Darstellerinnen meist das genügende Verständnis für die Dichtung und für den inneren Zusammenhang ihrer Rolle mit der Handlung, während die Regisseure gewöhnlich die Einheit des Dramas, insbesondere die Einheit der mimischen Geste mit ihrem musikalischen Ausdruck zu wenig beachten. Man geht zu wenig nach Bayreuth und lernt zu wenig von Bayreuth, woran unverständige




oder bösartige Tageskritiker einen großen Teil der Schuld tragen mögen. Manchen fehlt es wohl auch am genügenden Ernst oder am nötigen Intellekt: solche sollten grundsätzlich ihre Hand von Richard Wagners Werken lassen! Künstlerinnen, die sich strebend bemühen, und Regisseure, die ihren Beruf heilig halten, können — was Evchen Pogner betrifft — aus Brösels Buch gar manches lernen. **Kurt Mey**

109. **Bianka Morill: Stimmerziehende Lautbildungslehre nach einem Lautbildungsgesetz.** Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.

Der Anfang von Bianka Morills Lautbildungslehre bestach mich. Es schienen mir Grundsätze darin zu liegen, die anvertrauten Schüler und Schülerinnen auch körperlich zu beeinflussen. Um zu ermessen, was das bedeuten würde, braucht man nur die unglückseligen Objekte unserer Musikpädagogik zu betrachten, meistenteils bleichsüchtige junge Mädchen, die durch mindestens sechs-, häufig aber acht- bis zehnstündiges Üben (besonders im Klavierfach) körperlich zugrunde gerichtet werden, und natürlich dann, wenn sie in die Praxis des Lebens hinauskommen, das mühselig Erlernte verwenden sollen und frische Nerven und Kräfte brauchen, jämmerlich zusammenklappen. Bianka Morill widmet ein großes Kapitel der Atemgymnastik. Leider bin ich nicht imstande, die Atmungsart zu begreifen, auf die sie los will. Sie nennt es „vollatmen", aber wie das mit allen möglichen gleichzeitigen Vorschriften in Einklang gebracht werden soll (wie z. B. mit dem Heben der oberen Rippen, dem Vergrößern der Ausdehnungsfähigkeit der Lungenspitzen usw.), ist mir unklar geblieben. Unklar ist sich jedenfalls Bianka Morill selbst über die Tätigkeit des Atmens beim Singen und Sprechen, und darum müßte es sich doch bei einer Lautbildungslehre drehen. Sie meint, man müsse ein möglichst großes Quantum einatmen, während in Wirklichkeit nicht viel Luft zum Singen und Sprechen gehört, es handelt sich eben nur um die Verarbeitung. Allerdings wer dann bis zu Bianka Morills Lautbildungslehre gelangt, dem wird manches tagen. Sie sieht in dem Konsonanten h alles Heil, und rät, es vor jeden Konsonanten und Vokal zu setzen. Fürchterlich! Gerade der Konsonant, der für die Völker, die Gesangsstimmen haben, Italiener und Franzosen, nicht auszusprechen ist, den jeder Sänger scheut, weil er dabei gezwungen ist, Luft aus dem Munde herauszustoßen, anstatt die Luft zu halten, ja einzusaugen, gerade diesen Missetäter h erkürt sich Bianka Morill. Das glaube ich, daß sie da viel Luft gebraucht, und am liebsten statt zwei vier Lungenflügel hätte, übrigens abgesehen davon, daß sie dadurch jede Nasenresonanz verliert und Stimmband und Hals schwer schädigt. Es verlohnt sich nicht, auf den weiteren Inhalt des Buches einzugehen. Wo die Fundamentalanschauungen derart verfehlte sind, muß jeder Ausbau irrig und unmöglich sein. **Richard Hähn**

MUSIKALIEN

110. **C. Ad. Lorenz: Symphonie in Es-dur für großes Orchester.** op. 74. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Das schöne Werk eines Musikmeisters, der seine Kunst bis in alle Fältchen hinein kennt und ihre Künste durchaus beherrscht. Entbehrt es auch wohl eines genialen, neuschöpferischen Zuges, so merkt man doch in allem eine warmherzige Empfindung, gesunde Frische. An Klein- und Feinarbeit ist kein Mangel, ja, mir scheint sogar darin seine Bedeutung zu liegen, mehr als in der eigentlichen Erfindung.

Paul Ehlers

111. **Leo Weiner: Serenade für kleines Orchester.** op. 3. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.



Ein ausgesprochenes formalistisches Talent, das sich mir sowohl in der Anlage und dem Bau wie auch in der Klarheit der Instrumentation deutlich auszudrücken scheint, spricht aus jeder Seite dieses Werkes. Alles ist glatt, flüssig, sauber und geschmackvoll. Der erste Satz mit leiser ungarischer Färbung des Hauptgedankens und der letzte, flotteste (mit kleinen harmonischen Gewähltheiten) sind am besten geraten, obwohl im ersten Satze (Überleitung zum Nebenthema) in der Erfindung Richard Wagner hervorschaut. Auch im Scherzo, einem sonst hübschen, sehr rhythmischen Satze, ist (in dem trioähnlichen Teile) etwas von Wagners Art zu spüren. Schwach erscheint mir der dritte Satz, ein in harmonischer Hinsicht „nordisch" gefärbtes Thema der Klarinette mit der Machart nach leichtgewogenen Variationen der anderen Holzblasinstrumente, die dieses schwerste und wichtigste Gebiet unserer Kunst nur eben ganz von ferne zu streifen suchen. Das Werk, als Ganzes betrachtet, verdient jedenfalls Beachtung und wäre wohl auch kleineren Orchestervereinigungen zu empfehlen. Ob sich aus den vorerst formalistisch-eklektischen Wurzeln, aus denen diese Serenade ihr Kraft zog, einmal ein eigenkräftiger Baum entwickeln wird, steht auf einem anderen Blatte.

Alfred Schattmann

112. **Siegmund v. Hausegger:** Drei Hymnen an die Nacht. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Diese Gesänge, die ihre beabsichtigte Wirkung wohl nur mit Orchester tun werden, sind von einem unverkennbaren Schwunge getragen, ja sie wachsen aus der musikalischen Lyrik in das epische, fast dramatische Gebiet hinein. Die Gedichte sind von Gottfried Keller. Den Grundzug des Phantastischen trifft der Komponist sehr gut, besonders bei „Unter Sternen", das ich für das beste der drei Stücke halte, weil es unmittelbar und einheitlich empfunden ist. Ihm nahe steht „Stille der Nacht", während „Unruhe der Nacht" mehr geistvoll als gefühlsecht ist. Jedenfalls sind diese Hymnen Schöpfungen eines Talentes, das aus der Enge des Liederstils hinaus zu höheren Bahnen drängt.

113. **Bernhard Sekles:** „Aus dem Schi-King", 18 Lieder für hohe Stimme. op. 15. Verlag: D. Rather, Leipzig.

Aus der altchinesischen Liedersammlung Schi-King hat Rückert zahlreiche Gedichte in deutscher Nachdichtung uns zugänglich gemacht und Sekles hat deren 18 in feiner, geschmackvoller Weise komponiert. Ohne etwa den speziell chinesischen Ton treffen zu wollen, was ja eine unkünstlerische Spielerei wäre, hat sich der Tonsetzer doch eine eigenartige Ausdrucksform geschaffen, die dem exotischen Charakter der Texte soweit gerecht wird, als es der gute Geschmack gestattet. Es steckt in diesen Liedern eine reiche Erfindung und ein erfreuliches Streben nach Klarheit und Konzentration. Mit einfachen Mitteln werden aparte Wirkungen erzielt. Zartes Empfinden, Humor und Kraft sind diesen Liedern eigen; welche von ihnen die besten sind, das zu entscheiden ist Sache des persönlichen Geschmacks. Jedenfalls spricht es für ihren inneren Wert, daß man das ganze Heft auf einmal durchnehmen kann, ohne die Empfindung der Einförmigkeit zu haben.

114. **Erich Band:** Drei Lieder. op. 6. Verlag: Harmonie, Berlin.

Die ersten beiden Lieder „Sommernacht" und „Die Hütte" sind von Stimmung erfüllt und von edlem Gefühl getragen, besonders das letztgenannte. Dagegen ist die Komposition des bizarren Dehmel'schen „Wiegenlied für meinen Jungen" nicht danach angetan, die Absonderlichkeiten des Textes geringer erscheinen zu lassen. Vielleicht könnte Max Reger diesem Gedicht musikalisch beikommen; Band bleibt im Versuche stecken, seinem Humor haftet etwas Gezwungenes an. F. A. Geißler

115. **Othmar Schoeck:** Lieder und Gesänge. op. 2 bis 10. — Drei geistliche Gesänge. op. 11. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Vorliegende 32 Lieder räumen Othmar Schoeck entschieden eine angesehene Stellung unter den Lyrikern der Gegenwart ein. Gewagt ist das Unternehmen, die oft und von ersten Liedermeistern vertonten Gedichte eines Lenau, Uhland, Heine, Eichendorff in ein neues Tongewand zu kleiden, zweifelsohne. Das Wie entscheidet hier den Erfolg. Und dies zeigt Schoeck auf eignem, noch wenig betretenem Pfade. So verschiedenartig die einzelnen Gesänge auch gefaßt sein mögen: das lobenswerte Streben, mit einfachen Mitteln dem Stimmungsgehalt der poetischen Textunterlage gerecht zu werden, ist unverkennbar. Und so schlicht der Tonsatz auch aussieht, so steht er doch auf der Basis einer modernen Kunstauffassung. Das zeigt die Eigenart der Melodiebildung, der Harmonisierung. Zugleich aber fällt dabei eine fast zu schlichte rhythmische Gestaltung der Singstimme auf. Zuweilen wird sie zur Schwäche und wirkt dann monoton. Auch banalen Melodiewendungen begegnet man ab und zu. Das sind jedoch Begleiterscheinungen, die den Gesamtwert der Lieder und die Bedeutung einzelner, besonders anmutiger nicht herabzusetzen vermögen. Auch Schubert ist nicht alles geraten. Als op. 2 veröffentlicht Schoeck drei Schilflieder von Lenau. Was sich in der Folge als Eigenart des Komponisten, als Vorzug seiner Art zu schaffen, entpuppt, erscheint hier (besonders in Nr. 1 und 3) noch zu wenig klar erfaßt; dadurch tritt die Dürftigkeit der Deklamation mangels rhythmischer Belebung um so schärfer hervor. Als Eigenart dürften die Intervallfortschreitungen in No. 1 gewiß nicht anzusprechen sein, und auch in No. 3 sind schwer treffbare Tonschritte und fremdartige Kadenzen eher gesucht, wie apart zu nennen. Aber in No. 2, „Trübe wird's, die Wolken jagen", verrät sich schon der werdende Meister. Aus op. 3, Sechs Gedichte von Uhland, wirken die drei ersten unmittelbar, weniger No. 4 in seinem gesucht klingenden $^5/_4$-Takt, zumal die Deklamation im zweiten, vierten, sechsten Takte durchaus als unbeholfen zu beanstanden ist. Typisch für Schoecks Harmonisierung sind jedoch die letzten Lieder, „Scheiden und meiden" und „Auf den Tod eines Kindes", besonders das letztere mit seinem eigenartigen Gesange. op. 4: Heines „Sommerabend"-Stimmung ist wenig charakteristisch getroffen. Hier wirkt die ununterbrochene Bewegung in Viertelnoten mangels jeder Interpunktion direkt einsilbig. Um so besser geriet No. 3, „Wo?", mit obligater Violine, eine Perle der ganzen Sammlung. Aus op. 5 ragt „An die Entfernte" von Lenau hervor; „Frühlingsblick" zeigt ein anmutiges Gesicht. Zu seinen in glücklicher Stunde geborenen Musenkindern sind aus Schoecks op. 6 „Die Verlassene", Schifferliedchen von Keller, und „Vor der Ernte" von C. F. Meyer zu zählen; auch das Marienlied von Novalis, „Mandolinen" von Verlaine wurden nicht ohne Klangreiz vertont. op. 7 enthält (Aus dem „Schi-King") „In die Herberge", ein Lied, das merkwürdigerweise gerade durch eine interessante Deklamation fesselt. Innige Frömmigkeit spricht aus op. 8 No. 1, „Elisabeth" von Hesse, vornehmes Tonempfinden aus No. 2, „Aus zwei Tälern"; einen erzählenden Ton schlägt mit viel Glück „Auskunft" (op. 8, No. 3) an. Ganz als Eigener gibt sich Schoeck in op. 9, zwei Gesängen für Bariton; biegsam in den melodischen Wendungen der Singstimme, interessant in der ausdrucksvollen, reich ausgestatteten Instrumentalpartie, zeigen sich diese Gesänge als Ausfluß einer regsam tätigen Phantasie und verraten eine ungewöhnliche Gestaltungskraft. Das folgende op. 10, „Drei Gedichte von Eichendorff", enthält nur Bestes und offenbart die Beherrschung von Form und Ausdruck in jeder Note. Wohltuend berührt die Klarheit des Stiles und besonders in No. 3, „Guter Rat", die Rückkehr zu einfacherer Harmonie. So verspricht gerade diese Liedersammlung viel Gutes für die Zukunft. Die „Drei geistlichen Gesänge" op. 11 für Bariton mit Orgel sind ernst und nicht ohne Größe in der Deklamation und in der Instrumentalpartie gehalten und reihen sich den besten Liedern würdig an.

Artur Eccarius-Sieber

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die mit Spannung erwartete Uraufführung von Jan Blockx' „Baldie" fand endlich im neuen vlämischen Opernhaus in Gegenwart vieler auswärtiger Musiker, Kritiker und Theaterdirektoren statt. Der weit über die Grenzen Belgiens bekannte Schüler Benoit's hat mit seinem neuen Werk bewiesen, daß ihm, der seit mehreren Jahren nicht mit einer größern Schöpfung an die Öffentlichkeit trat, noch dieselbe Kraft der Erfindung und Gestaltung eigen ist, wie vor zehn Jahren, als seine „Herbergsprinzessin" von hier aus ihren Siegeszug über alle französischen und einen Teil der deutschen Bühnen antrat. Sollte „Baldie" nicht derselbe Erfolg beschieden sein, so liegt die Schuld an Nestor de Tierre, der eine brutale, oft widerliche Handlung in recht abstoßende Worte gekleidet hat. Eine Szene, wie im zweiten Akt, wo der Wüstling Baldie, der die Tochter eines seiner Pächter bei Nacht überfallen, um sie zur Liebe zu zwingen, und die infolge der seelischen Erregung erkrankt ist, noch auf dem Sterbebette für sich zu erringen sucht, ist einfach häßlich und psychologisch unmöglich. Leider weist die Musik keine Steigerung im Laufe des Abends auf. Der erste Akt mit einem herrlichen Erntetanzchor als Schluß zeigt den Komponisten auf höchster Höhe und wird überall des größten Erfolges sicher sein. Im zweiten Akt kann die Musik, obwohl sehr charakteristisch, ein Interesse für die Handlung nicht erzielen, und auch im letzten weiß Blockx die musikalischen Schönheiten des ersten nicht zu überbieten. Bei prachtvoller Darstellung — außer dem stimmlich ungenügenden Baldie —, herrlicher Inszenierung und angemessener Ausführung im Orchester war der Erfolg unter Leitung des Komponisten ein nach dem ersten Akt begeisterter, später etwas lauer und am Schluß, vielleicht durch lokale Einflüsse getragen, ein recht warmer.

A. Honigsheim

DRESDEN: Welchem glücklichen Zufall es der bekannte spanische Geiger Joan Manén zu danken hat, daß seine vieraktige Oper „Acte" im hiesigen Königlichen Opernhause zur Uraufführung in Deutschland angenommen wurde, weiß man nicht. Seviel aber steht fest, daß eine künstlerische Notwendigkeit für den Import dieses musikalischen Dramas, das in Barcelona bereits aufgeführt worden ist, nicht anerkannt werden kann. An dieser Auffassung vermag auch die Tatsache nichts zu ändern, daß das ernste Wollen des Komponisten Hochachtung verdient und daß die Aufnahme des Werkes sehr freundlich war und dem Komponisten viele Hervorrufe einbrachte. Das Textbuch, das Herr Manén selbst verfaßt hat und das in einer sprachlich höchst ungenügenden Übersetzung der hiesigen Aufführung zugrunde gelegt war, behandelt eine Episode aus dem Liebesleben des römischen Kaisers Nero, also einer Persönlichkeit, für die eine gewisse Sympathie zu empfinden uns schon sehr schwer wird. Und nun sollen wir gar glauben, daß dieser innerlich verfaulte, eitle und grausame Feigling einer so zarten und innigen Regung fähig sei, wie es die Liebe zu der schönen Acte ist. Diese erwidert die Neigung Neros aufs tiefste, und so zeigt uns der Schluß des ersten Aktes den Bluthund Nero als zarten, weltvergessenen Liebhaber, ein Bild, das mindestens als ziemlich unglaubhaft und nur durch stärkste Anwendung der dichterischen Lizenz möglich erscheint. In der zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge liegenden Pause hat sich, ganz unvermittelt für den Zuschauer, die Bekehrung Actes zum Christentum vollzogen. Zufolge der Anschauung ihres neuen Glaubens hält sie ihre Liebe zu Nero nunmehr für sündhaft und entflieht aus dem Palaste zu einer Felshöhle, wo die christliche Gemeinde ihre Gottesdienste abhält. Nero hebt sie dort mit allen ihren Glaubensgenossen auf, sie bleibt seinen Bitten und Drohungen gegenüber standhaft und erleidet schließlich bei dem großen Brande von Rom, den man am Schlusse des letzten Aufzuges erblickt, den Tod. Erhebt sich dieser Text, der an Unklarheiten und Unwahrscheinlichkeiten reich ist, und uns menschlich durchaus kalt läßt, in keiner Weise über den Durchschnitt der vorwagnerischen Opernbücher, so zeigt die Musik erfreulicherweise sich dem Textbuche weit überlegen. Der Komponist arbeitet mit einer Reihe von Motiven, die zwar melodisch nicht eben bedeutend und in der Charakteristik nur selten treffend sind, aus denen er aber das Menschenmögliche zu machen weiß. Während die Singstimmen im wesentlichen deklamatorisch behandelt sind, bietet der Komponist im Orchester einen riesigen Apparat auf und erzielt damit auch manche schöne Klangwirkung. Freilich wird dem künstlerischen Gesamteindruck insofern Abbruch getan, als die Motive meist nur neben- und nacheinander herlaufen, eine wirkliche Kunst der kontrapunktischen Arbeit aber höchstens in gelegentlichen Ansätzen vorhanden ist. Und seltsam: trotz alles Bemühens, sich in Instrumentationseffekten und Deklamation modern zu geben, haftet der gut klingenden Musik Manéns doch eine äußerliche Glätte an, die uns nicht recht warm werden läßt, obwohl ein gewisser Schwung nicht zu verkennen ist. Man wird manchmal stark an Meyerbeer erinnert, zumal da die glänzenden Aufzüge und Dekorationseffekte bei der Oper eine Hauptrolle spielen. Die Aufführung stand unter Ernst von Schuchs musikalischer Leitung und Georg Tollers Regie und gestaltete sich zu einer wahrhaften Sehenswürdigkeit. Über der Pracht der vom Maler Rieck geschaffenen Dekorationen, der Kostüme und Szeneneffekte vergaß man gelegentlich fast die Musik. Den Nero sang und spielte Karl Burrian mit hinreißender Kraft und Lebendigkeit; ihm ist in erster Linie die Wirkung des Werkes auf das große Publikum zuzuschreiben. Eva v. d. Osten in der Titelrolle, die ihrem feurigen Naturell eigentlich nur im ersten Aufzuge zusagt, Frau v. Falken als Agrippina sowie die Herren Perron, Plaschke und Rüdiger sind mit Auszeichnung zu nennen.

F. A. Geißler

MÜNCHEN: Eine sehr schöne Neueinstudierung ist wieder von unserm Hoftheater zu vermelden. Lortzings „Undine" nahm sich der überaus talentierte und tüchtige Kapellmeister Fritz Cortolezis an und brachte eine prächtige Aufführung zustande, in der durch Entfernung von alten Einschiebseln und Aufmachung verschiedener Striche erst ein reines

Bild des reizvollen Werkes zu gewinnen war. Die Orchesterleistung war außerordentlich fein ausgearbeitet; die Solisten dagegen befriedigten nicht durchweg. Walter als Ritter Huldbrand hielt sich stimmlich sehr zurück, Ella Tordek war eine liebliche Undine, wurde aber doch dem Zauber dieser Gestalt nicht ganz gerecht. Köstlich geriet Sieglitz' Kellermeister Hans, und alles Lob verdienen Brodersen als Kühleborn und Emmy Burg-Zimmermann als Bertalda. Im ganzen war jedenfalls der Eindruck der Vorstellung sehr günstig und berechtigt zu den größten Hoffnungen auf das, was wir von Herrn Cortolezis zu erwarten haben.

Dr. Eduard Wahl

WIEN: Mit dem „Fidelio" hat Felix Weingartner begonnen. Eine Verheißung, wenn dieses Debüt als Bekenntnis aufzufassen ist; als eine subjektive Zeugenschaft für das Werk, das jedem künstlerisch Empfindenden teuerstes Besitztum bedeutet. Ist dem so, so wird man vielleicht sogar auf das Beiseiteschieben einer „Fidelio"-Vorführung — wenn auch niemals gerne — verzichten können, die durch ihr Dramatisch-organisches, durch ihr Ineinandergreifen von Bild und Ton und durch die all die ungeheuren Stimmungen wechselseitig verstärkenden Visionen des Auges und Ohres vielen kostbar geworden ist: jene, die Mahler und Roller geschaffen haben. Solches Ineinandergreifen von Musik und Aktion war diesmal nicht zu spüren; die Kausalität zwischen Orchester und Gesangsdarstellern war zum mindesten eine lose, und so glanzvoll der instrumentale Teil unter Weingartners plastischer, klar disponierender und von ungekünstelter Einfachheit schwungvoll erfüllter Leitung war — der gesangliche und darstellerische Teil (von dem höchst abgeschwächten Bühnenbild gar nicht zu sprechen) hat viele Wünsche offengelassen, und gegen die grandiose Leonore der Mildenburg und Weidemanns giftiges Höflingstum als Pizarro wirkten die nüchterne Solidität der Frau Weidt und Demuths schulmeisterlicher Gouverneur wie schablonenhafte Puppen. Auch über die von den Orthodoxen bejubelte „Wiederherstellung" des Originals wäre manches zu sagen — ganz abgesehen davon, daß Mahler in keiner seiner „Retouchen" weiter gegangen ist als Weingartner selbst in seinen „Vorschlägen zur Aufführung der Beethovenschen Symphonieen", daß er nie eine Note des Originals veränderte, und daß, wer die Buchstabenpietät zum Gesetz erhebt, nicht gleich bei der Ouvertüre die „letzte Fassung" verlassen, das E-dur Vorspiel aufgeben und die „zweite" Leonorenouvertüre wählen durfte; ein Einwand, der nicht meiner Empfindung entspricht, aber der der „Restitutions"-Anhänger entsprechen mußte. Zu sagen aber ist, daß eben die „letzte Fassung" des „Fidelio" gewiß keine solche ist, wie etwa die des „Tannhäuser": ein Vermächtnis und Wunsch; eine endgültige Form eines ursprünglich nur angedeuteten Gedankens, die jede frühere Form in sich einschließt und also die einzig fortan gültige sein darf. Sondern die zweite „Fidelio"-Fassung ist sicherlich ein Kompromiß, ein Zugeständnis an die damals ebenso wie heute gearteten Wiener, die der „Leonore" einen Mißerfolg bereitet hatten, — rein praktische Veränderungen, wie das Ausfallen der Verwandlung im ersten Akt, ein Tilgen vermeintlicher Längen, ein Einfügen wirksamerer Stücke. Wobei köstliche Stellen verloren gegangen und ebenso köstliche gewonnen worden sind. Ob aber die wahre Pietät — die doch darin besteht, ein Werk zur höchsten ihm innewohnenden Wirkung zu bringen — nicht eher im Wiederherstellen der Schönheiten der Urfassung, als in der strikten Befolgung der Umarbeitung läge — eine Kühnheit freilich, die auch Mahler nicht gewagt hat — wäre erst zu entscheiden. Bei alledem: was hier gesagt worden ist, soll kein Einwand gegen Weingartner und gegen seine ruhige, des Ziels bewußte, von künstlerischen Gründen geleitete und im Glanz und der Pracht der Ouvertüre und des Schlusses vornehm fesselnde Arbeit sein, sondern nur einer gegen die vielen Gedankenlosigkeiten, die bei dieser Gelegenheit zutage kamen — um von allerlei Böswilligkeiten und von absichtlichem Vertuschen einzelner Mängel (wie des mißglückten Quartetts des ersten und des Duetts im zweiten Akt) ganz zu schweigen. Ein Einwand wäre erst dann zu erheben, wenn es sich um anderes als um jenes Bekenntnis handelte: um ein bewußtes Umstürzen all der Vorstellungen, die in ihrer Eigenart und ihrer hinreißenden Künstlerschaft zu den unvergeßlichsten Taten Mahlers gehören: wie der „Walküre", des „Tristan" und des vielangefochtenen, aber durch sein geistreiches szenisches Problem zum mindesten als Experiment genialen „Don Giovanni". Gerade von diesen Absichten Weingartners aber spricht man jetzt aufs nachdrücklichste. Es wäre zu bedauern, wenn es sich als wahr herausstellte. Es würde kaum zu Weingartners Art stimmen, wenn ihm das Desavouieren des Vorgängers mehr am Herzen läge als ruhig fortschreitende schöpferische Arbeit an wirklich Notwendigem — wie es z. B. die Neugestaltung der „Meistersinger" und des „Tannhäuser" wäre — und ehe es zur Wahrheit wird, kann es auch nicht geglaubt werden. Aber es ist Pflicht, zur rechten Zeit zu warnen.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Das siebente Nikisch-Konzert begann mit einer Kleist-Ouvertüre von Richard Wetz, einem aus prägnanten Themen aufgebauten, festgefügten Musikstück tragischer Stimmung. Nur der trauermarschmäßige Ausgang schien mir in der Klangwirkung etwas matt. Es folgte alsdann das Variationenwerk von Edward Elgar. Es fehlt ihm zwar an einer konzentrierten Steigerung zu einem Gipfelpunkt in der Entwickelung, aber jede einzelne Variation interessiert durch feine Charakteristik der Gestaltung, wie durch sinnige Orchesterfärbung. Edyth Walker trug mit herrlicher Stimme, mit großzügigem Ausdruck erst die Eglantinen-Arie aus der „Euryanthe" und dann noch zwei Gesänge von Richard Strauß vor: „Verführung" und „Gesang der Apollopriesterin"; beide Stücke sind mit einer üppigen Orchesterbegleitung ausgestattet, über die die Stimme der Sängerin siegreich dahinstrahlte. Schuberts C-dur Symphonie schloß den Abend. — Siegfried Wagner dirigierte seines Vaters Faust-Ouvertüre und dann eine längere Reihe von Bruchstücken aus seinen Opern „Herzog Wildfang", „Sternengebot" und „Kobold", zwischen denen auch drei der Gesänge

von Richard Wagner, nach Texten von Mathilde Wesendonk, gestellt waren. Der Saal war dicht gefüllt, und des Beifalls kein Ende; es waren ja auch tüchtige Gesangskräfte wie Frau Fleischer-Edel, Richard Koennecke und Pennarini zur Mitwirkung gewonnen worden. — Statt Weingartners dirigierte Robert Laugs den sechsten Symphonieabend der Königlichen Kapelle. Das Programm brachte Wagners Faust- und Webers Oberon-Ouvertüre, die Symphonieen in e-moll von Brahms und in c-moll von Beethoven. Mit einem wahren Feuereifer ging der Dirigent an die Aufgabe heran. Zwar glückte ihm noch nicht alles; das Finale des Brahmsschen Werkes darf nicht in die je acht Takte des variierten Themas auseinanderfallen, im Andante der Beethovenschen Symphonie muß das Zeitmaß straffer innegehalten werden. Doch im zweiten und dritten Satz der Brahmsschen Symphonie erfreute der Dirigent durch feinere Auffassung im Detail; bei Beethoven gelangen der erste Satz und die Steigerung zum Finale und dessen Ausgang vortrefflich. Jedenfalls hat man die Überzeugung mit sich genommen, daß Robert Laugs die Anlage zu einem tüchtigen Dirigenten hat. — Der in die zweite Februarwoche fallende Todestag Richard Wagners gab den Wagnervereinen Berlin und Berlin-Potsdam Veranlassung zu einer Gedenkfeier in der Philharmonie, bei der Max Fiedler die Trauermusik aus der „Götterdämmerung", die zweite Hälfte aus dem dritten „Parsifal"akte mit Knüpfer, Scheidemantel und Dr. Briesemeister in den Solopartieen und zum Schluß das „Heldenleben" von Richard Strauß dirigierte. — Karl Panzner brachte als Eingangsnummer des achten Mozartorchester-Konzertes eine jener vier jüngst ausgegrabenen Ouvertüren aus der Jugendzeit Richard Wagners, den „Christoph Columbus", ein merkwürdig kurzes Musikstück, das sich wie eine rauschende Siegesfanfare anhört. Deutlich genug macht sich bereits die Freude an prunkendem Orchesterklang geltend, einen tieferen Eindruck erzielt aber diese Musik mit ihrem fast unaufhörlichen Trompetengeschmetter nicht. Das „Siegfried-Idyll" und „Wotans Abschied" mit Hans Bahling (Mannheim) als Wotan, das Brahmssche Violinkonzert mit der noch jugendlichen, aber ganz ungewöhnlich talentierten Geigerin Stefi Geyer, endlich „Tod und Verklärung" von Richard Strauß vervollständigten das Programm. — Nach der Erst-Aufführung vor zwei Jahren brachte Georg Schumann an der Spitze der Singakademie eine Wiederholung der „Apostel" von Elgar. Mir wollte das Werk noch weniger als das erstemal behagen. Gar zu dürftig wirken das viele Unisono der Chorstimmen, der Mangel an Polyphonie in einem den Abend füllenden Chorwerke. Auch die Leitmotive, die sich durch das Orchester hinziehen, entbehren der eigentlichen Keimkraft; sie werden nicht verarbeitet, nur wiederholt, und entbehren außerdem der Originalität. Die heimatlose, deshalb ruhelose Harmonik erscheint mir oft gequält, vielfach gewollt häßlich. Im ersten Teil bildet der schmetternde Ruf des Schofar einen Glanzpunkt, im zweiten die Steigerung des Halleluja-Singens den Höhepunkt des Werkes. Um die Ausführung der Soli machten sich die Damen Fanny Opfer und Walter-Choinanus, die Herren George Walter, Hermann Weißenborn, Anton Sistermans und Felix Lederer-Prina wohlverdient. E. E. Taubert

Wir sind durch unsere großen Chöre gar zu verwöhnt. Sicherlich hatte Fritz Krüger, der neue Dirigent des Mengeweinschen Oratorienvereins, sehr sorgsame Proben zu Händels „Messias" gehalten, aber die rechte Wirkung wollte sich nicht einstellen, zumal er die Zeitmaße meist verschleppte. Begeisterndes boten auch die Solisten (Emilie Herzog, Margarete Closz, Kurt Sommer und Ettore Gandolfi) keineswegs; machtvoll spielte Richard Rößler die Orgel, das Mozart-Orchester besorgte die Begleitung. — Gustav Bumcke, der unermüdliche Förderer der Blaskammermusik, brachte das gediegene, 1905 veröffentlichte, nichts weniger als moderne Nonett op. 40 von Gustav Schreck sowie eine reizvolle Serenade für zehn Bläser von Arthur Bird zur ersten Berliner Aufführung; dazwischen sang Agnes Leydhecker eine Reihe Brahmsscher Lieder. — Den Komponisten Paul Juon feierte der Verein für Kunst. Sehr viel Anklang fanden wieder die vierhändigen Tanzrhythmen, die von Marie Bender und dem Komponisten ausgezeichnet gespielt wurden. Wer Juon in seiner Eigenart kennen lernen will, greift am besten zu diesen Tanzrhythmen. Höchst ergötzlich wirkte ein noch ungedrucktes viersätziges Divertimento für Klarinette (Oskar Schubert) und zwei Bratschen (Michael Preß, Georg Ahl): stellenweis glaubte man Dorfmusikanten zu hören; wieder hat der Komponist Volksmelodieen seiner russischen Heimat originell verarbeitet. Einige Lieder Juons fanden in Lucy Tömmlich-Behn eine ausgezeichnete Interpretin. — Das Brüsseler Streichquartett, zu dessen Lob kein Wort mehr gesagt zu werden braucht, bescherte uns Beethovens G-dur, das kürzlich hier gewürdigte, sehr bemerkenswerte Desdur-Quartett von Ernst v. Dohnányi und mit Otto Voß das Klavierquintett von Brahms. — Ein Sonatenabend für Klavier und Violine ohne César Franck's A-dur Sonate scheint fast unmöglich zu sein. Auch Gottfried Galston und Louis Duttenhofer hatten dieses, durch ein allen Sätzen gemeinsames Thema zusammengehaltene Werk auf dem Programm, ferner auch die wertvolle, ohne Unterbrechung der einzelnen Teile sich abspielende, gleichfalls mit einer idée fixe versehene Sonate op. 36 von Busoni und Bachs E-dur. — Waldemar Meyer trug wie schon vor Jahren Beethovens sämtliche Violinsonaten an zwei Abenden in chronologischer Folge vor; diesmal war seine Partnerin die sehr gediegene, als Beethovenspielerin besonders ausgezeichnete Pianistin Emma Koch. — Zwei Damentrios ließen sich hören. Gediegene Leistungen boten wieder die Schwestern Pasmore mit Trios von Mozart (G-dur) und Tschaikowsky. Die Pianistin steht freilich über den Streicherinnen; zu diesem Konzert war die stimmbegabte Sängerin Aldanita Wolfskill hinzugezogen worden. — Vortrefflich spielte die neue Triovereinigung Sandra Droucker, Eugenie Konewsky und Elsa Ruegger das c-moll Trio von Brahms und das in g-moll von Rubinstein; dazwischen wurde noch die ziemlich umfangreiche, manches Aparte enthaltende, auf einen zu grüblerischen Ton gestimmte, durch einen

flotten Schlußsatz ausgezeichnete Violinsonate des früh verstorbenen Belgiers Lekeu erstmalig geboten. — Wie immer erfreute Aldo Antonietti wieder durch seinen schönen Ton und die treffliche musikalische Wiedergabe seiner Violinvorträge, die Herr Bos vorzüglich begleitete. — Alfred Wittenberg spielte mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters die sattsam bekannten, auch von ihm schon öfters gespielten Konzerte in A-dur von Mozart, Beethoven und Mendelssohn; bei letzterem überhetzte er den ersten Satz. — Robert Hausmann gab endlich wieder einmal ein eigenes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester; als einzige Solonummer bot er das schöne, kurz vorher hier durch den Wiener Cellisten Grümmer eingeführte Konzertstück von Ernst v. Dohnányi, das trotz einiger Längen wirkungsvoll ist und vor allem dem Charakter des Violoncells als Gesangsinstrument gerecht wird; besonders sei auf die eigenartige Kadenz aufmerksam gemacht. Ferner brachte Hausmann unter Mitwirkung Karl Klinglers und Ernst v. Dohnányi's Brahms' Doppelkonzert und Beethovens Tripelkonzert zur Aufführung. Wilh. Altmann

Lobenswert in Technik und Tongebung spielte die Pianistin Aurelia Cionca. Ihre Interpretationen sind aber noch nicht abgeklärt genug, auch müßte sie auf dem Klavier mehr zu singen versuchen. Gute Anlagen und Temperament sind vorhanden. — Hieran mangelt es stark bei Richard Goldschmied, der nur Noten aneinanderreiht. Die Sonate op. 2 von Brahms konnte in solch verständnisloser Wiedergabe nur ermüdend wirken. — Geistvolle Auffassung, gesunder Vortrag neben zuverlässiger Fertigkeit sind dagegen die Vorzüge des noch jugendlichen Edwin Fischer. Er scheint mir zu den Berufenen zu gehören. — In diese Künstlerklasse kann man auch Paula Weinbaum versetzen, deren herrliche Altstimme ihr auch bei weniger ausgezeichneten Leistungen einen großen Erfolg sichert. Sie und der treffliche Geiger Alfred Wittenberg waren die Solisten des vom Verein „Typographia" unter Leitung von Alexander Weinbaum gegebenen Konzerts. Der stattliche Chor verfügt besonders über gute Tenöre, ist vortrefflich geschult und überwindet selbst schwierige Werke leicht und sicher. — Die Altistin Margarete Altmann-Kuntz gab einen Brahms-Abend. Ihrem wohldurchdachten, kunstvollen Vortrag gelang es, die zu befürchtende Eintönigkeit nicht aufkommen und den in der Tiefe ziemlich rauhen Stimmklang weniger unangenehm erscheinen zu lassen. Würde die Stimme in den verschiedenen Lagen besser ausgeglichen, so könnte die Künstlerin zu den ersten ihres Faches zählen. — Der vorzügliche Cellist Jacques van Lier spielte außer alten Repertoirestücken einige von ihm hübsch bearbeitete kleinere Kompositionen älterer Meister. Er hatte in der Pianistin Helene Schaul eine tüchtige Partnerin, die sich in Beethovens A-dur Sonate auszeichnete. — Vorläufig nur vielversprechend debütierte der jugendliche Boris Kamtschatoff mit den Konzerten in Es-dur von Beethoven und in b-moll von Tschaikowsky. Er hat eine leichtflüssige Technik, ist physisch aber solchen Riesenwerken noch nicht gewachsen. — Marianne Wenzlitzke stellte sich als schon sehr fertige Klavierspielerin vor. Nach dem äußerst musikalischen Vortrag der „Chromatischen Phantasie" und Fuge von Bach enttäuschte sie durch meistens überhastete Tempi in Beethovens Appasionata, obgleich ihr vorzügliche Momente und eine gewisse Großzügigkeit zuzugestehen sind. — Frederic Lamond gab einen Chopin-Abend. Gerade Chopin liegt seinem Naturell wohl wenig, aber dennoch zwingt er die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch die sehr subjektive Auffassung in seinen Bann. Das Interesse wird rege erhalten, selbst wenn man seinem Vortrag nicht immer zustimmen kann. — Das Klavierspiel von Laura Titze-Krone war eine ziemlich anständige Durchschnittsleistung; der Geiger Géza von Kresz zeichnete sich durch großen Ton und sichere Technik aus, ist aber mehr Virtuose als Musiker. Beider Programm enthielt seltener gespielte Kompositionen, u. a. eine Violinsonate von M. E. Bossi. — Einen interessanten Vortrag über Hugo Wolf hielt Dr. Max Burkhardt, wozu Mariette Wernher eine Anzahl Lieder des Meisters beisteuerte. Arthur Laser

Severin Eisenberger ist seit dem Vorjahre zusehends gewachsen. Seine Technik ist jetzt vollständig klar, in den Stärkegraden beider Hände wohl ökonomisch abgewogen. Dazu faßt er alles innerlich und vornehm an, nie äußerlich. Ein wenig überwiegt noch manchmal die Freude am allzu Feinen, peinlich Ziselierten; ein großer Schwung will so oft nicht recht zur Entfaltung kommen. So in der sonst köstlich gespielten A-dur Sonate von Beethoven (op. 101), deren Wiedergabe eine etwas höhere Blutwelle hätte vertragen können, und dann besonders im ersten Satze der Schumannschen Phantasie. Aber alles in allem eine bereits sehr erfreuliche Erscheinung, dieser Pianist. — Hedwig Diefenbacher ist dagegen noch nicht so weit. Sie spielt sehr ungleichmäßig; manchmal gut musikalisch und sicher, dann wieder so automatenhaft, daß man an tieferer Beanlagung zweifeln möchte; dazu auch in diesem Falle oft noch unsicher. Doch, ist man jung, dann stehen einem noch alle Tore offen. — Auch aus Fred Freeman könnte wohl einmal etwas Respektableres werden. Sauber und feinfühlig spielt er schon heute. Aber noch viel zu „versichtig fühlend" und unbeschwingt. Ist doch Beethovens d-moll Sonate eigentlich eine kleine Faustsymphonie! Das war aber hier nicht zu merken. — Anni Bremer sang allein und mit Hjalmar Arlberg zusammen. Eine pastose, wohllautende, doch noch nicht ganz gleichmäßige oder stets festsitzende Stimme; aber eine verständige Vortragsart, die zu fesseln vermag. Die Vokale kommen noch ungleichmäßig heraus. Alfred Schattmann

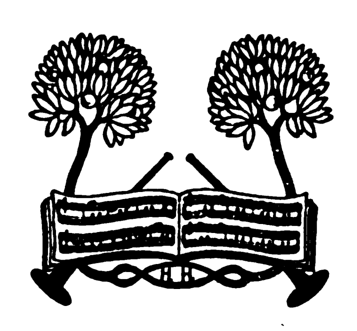
Das Konzert von Helene Yung (Mezzosopran) und Roger Thyne (Klavier) gibt nicht Anlaß zu Lob oder Tadel; es verfloß, ohne einen nennenswerten Eindruck zu hinterlassen. — Alfred L. Calzin erwies sich an einem Klavier-Abend als ein Spieler von beträchtlicher Fertigkeit. Er strebt stark nach Effekt, überhetzt die Tempi ganz, so daß lange Partieen (z. B. in Schumanns g-moll Sonate) unentwirrbar wurden, zeigte sich dagegen nicht imstande, schlichte Kantilenen



wie das Thema der Variations sérieuses oder das Andantino der obigen Sonate gesangvoll und lebensvoll phrasiert zu geben. — Dagegen erfreute Alexander Stoffregen durch ein gesundes, durch Natürlichkeit gewinnendes Vortragstalent, das bei wachsender Routine und größerer technischer Sicherheit noch mehr zum Vorschein kommen wird, falls die guten Keime nicht in der Giftatmosphäre des Konzertsaales absterben. — Conrad Ansorge veranstaltete einen Beethoven-Abend. Er gab den Werken des Meisters durchweg eine Fassung, wie sie nur er ihnen verleihen kann. Eigenartig und bedeutsam bleibt Ansorges Kunst immer, in einigen Partieen erhob er sich sogar zu einer Beethovens Kunst kongenialen Größe der Auffassung. Solche Momente blieben aber vereinzelt. Die Allegri Beethovens, die zumeist in überlangen Motivzeiten einherschreitende maestosi sind, dürfen nicht so maßlos gehetzt werden. Sie verlieren dadurch ihre imposante Wucht und sinken auf das Niveau Schumannscher und Chopin'scher Sonatensätze, die wohl erregt und leidenschaftlich sind, aber ohne lapidare Größe. Übrigens sollte der Künstler sich auch technisch nicht mehr zutrauen, als er leisten kann. Bei etwas Mäßigung im Tempo wären die zwei Entgleisungen (in op. 53 und 81) wohl zu vermeiden gewesen, und hätte man auch von den Motivbildungen der linken Hand mehr vernehmen können, die zumeist völlig verschwanden. Hermann Wetzel

Otto Werth ist Besitzer einer schönen, warmen Baritonstimme. Man würde über die schlechte Bildung des Vokales a und der tieferen Stimmlage vielleicht hinwegsehen können, wenn der Sänger sonst interessiert hätte. Bruno Hinze-Reinhold ist als sehr solider Klavierspieler eine angenehme Erscheinung. — Kurt Lietzmann könnte ein brauchbarer Sänger werden, wenn er sich ausbilden ließe. Zurzeit vertritt er einen Dilettantismus, für den der Konzertsaal nun doch nicht da ist. — Ein Konzertsänger ist auch Gustav Adolf Henckels nicht, trotz eines prachtvollen Heldentenormateriales. Aber vor ihm streckt der Kritiker die Waffen. Er ist ein ganz erstklassiger Charakterkomiker und Coupletsänger, der mit seinem prächtigen, nie tot zu kriegenden rheinischen Humor, wie er dem Kölner in die Wiege gelegt wird — er ist wohl Kölner — jung und alt eine köstliche frohe Stunde schenkte. — Über Susan S. Metcalfe schweben Charme und jugendlicher Reiz, die bei der starken stimmlichen wie intellektuell-musikalischen Begabung ihren Vorträgen viel Anziehung sichern. Angesichts der schlechten Technik wird die Sängerin allerdings kein dauernder Gewinn sein; die Höhe ist bereits schrill und scharf, und die übrige Stimme wird bald den gleichen Weg gehen. — Der Duetten-Abend von Agnes Stavenhagen und Mathilde Haas-Knauer hatte in letzterer eine sehr ungenügende Vertreterin des Alt. Sie war stimmlich nicht viel mehr wie eine Ruine. Agnes Stavenhagen hat einen angenehmen Sopran, der leider von d" aufwärts in der Tonführung zu wünschen übrigläßt. Sie würde sonst bei ihrem musikalischen und intelligenten Vortrag ein gerngesehener Gast im Konzertsaal sein. — Tilly Koenen hat ein sehr schönes dramatisches Sopranmaterial mit besonders guter Höhe. Ihrem Vortrag ist ein gewisser Schwung eigen, mangelt jedoch Wärme und Tiefe. Richard Hähn

Fritz Masbach spielte mit dem Mozart-Orchester zwei Konzerte (Beethoven: C-dur und Grieg: a-moll) und einige Solostücke. Er ist ein echter „Cembalist": lyrisch, korrekt, fein und oft innig; der Anschlag ist, wie angedeutet, etwas spitz-kokett. Und er scheitert: am Bedeutenden und Schwungvollen. — Erich Hanfstaengl hinterließ als Liedersänger einen guten Eindruck. Manche Mängel, wie geringe Festigkeit des Tones in komplizierteren Weisen und banal wirkende Betonung der Endsilben, wird dieser Sänger leicht zu beseitigen imstande sein. Von den neuen Liedern, die er sang, — der Komponist, Richard Trunk, begleitete — war das kleine „Getrost" das ganzeste. — Alexander Heinemann trat, wie so oft, für einen jungen Tonsetzer (Hugo Rasch) ein; von den drei Liedern erhebt sich jedoch nur „Herbst" zu einer originelleren Leistung. Herr Heinemann selbst war indisponiert. Doch konnte man gerade an diesem Abend erkennen, welch eminente Herrschaft er über sein wundervolles Organ besitzt. Arno Nadel



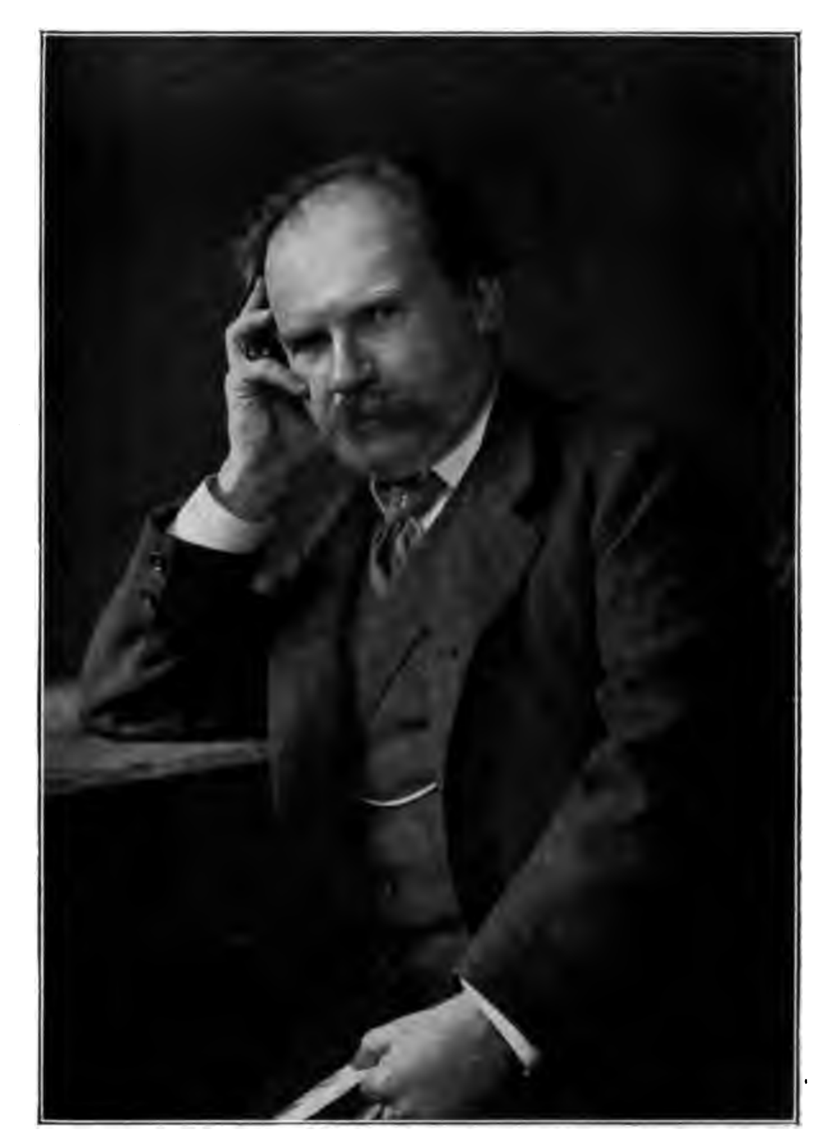


Auch die beiden Künstler, denen das vorliegende Heft gewidmet ist, haben uns durch Überlassung von Vorlagen für den Bilderteil aufs liebenswürdigste unterstützt, wofür wir ihnen an dieser Stelle unseren verbindlichen Dank sagen. Wir beginnen mit einem aus neuester Zeit stammenden Porträt von Eugen d'Albert, dem wir drei seltene Bilder aus dem Knaben- und Jünglingsalter anreihen. Als Probe seiner Notenschrift bieten wir in Faksimile eine Seite aus der Originalpartitur des „Tragaldabas" (Akt IV, Szene 3). Die „Musik" brachte übrigens schon früher Bilder von d'Albert (I, 11; III, 18; V, 16; in VII, 9 die Karikatur vom Zeichner Hans Lindloff). Das nun folgende Porträt von Siegmund von Hausegger gehört ebenfalls der neuesten Zeit an; auf dem nächsten Blatt sehen wir den Künstler mit seinem Vater, Friedrich von Hausegger, nach einer in Graz gefertigten photographischen Aufnahme. Aus Hauseggers Orchestergesang für Tenor „Der Nachtschwärmer" (Gottfried Keller), der auf S. 292 erwähnt ist, bringen wir eine Seite der Originalpartitur in faksimilierter Nachbildung. Weitere Bilder Hauseggers enthalten die Hefte: I, 8; III, 16; IV, 17.

Unsere Notenbeilagen bestehen aus einer Ballade für Klavier, op. 29, No. 1, von Eugen d'Albert und aus dem Lied „Erster Schnee" (Gottfried Keller) von Siegmund von Hausegger, das hiermit seine erste Veröffentlichung erfährt.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



C. Brasch, Berlin, phot.



EUGEN D'ALBERT



EUGEN D'ALBERT

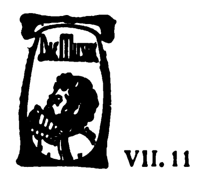


VII. 11





EUGEN D'ALBERT



VII. 11





VII. 11

EUGEN D'ALBERT

(Sehr lebhaft)

Tragaldabas. Akt IV. Scene 3

Eugen d'Albert.





Ad. Baumann, München, phot.

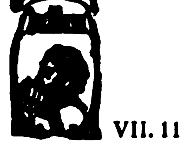
SIEGMUND VON HAUSEGGER



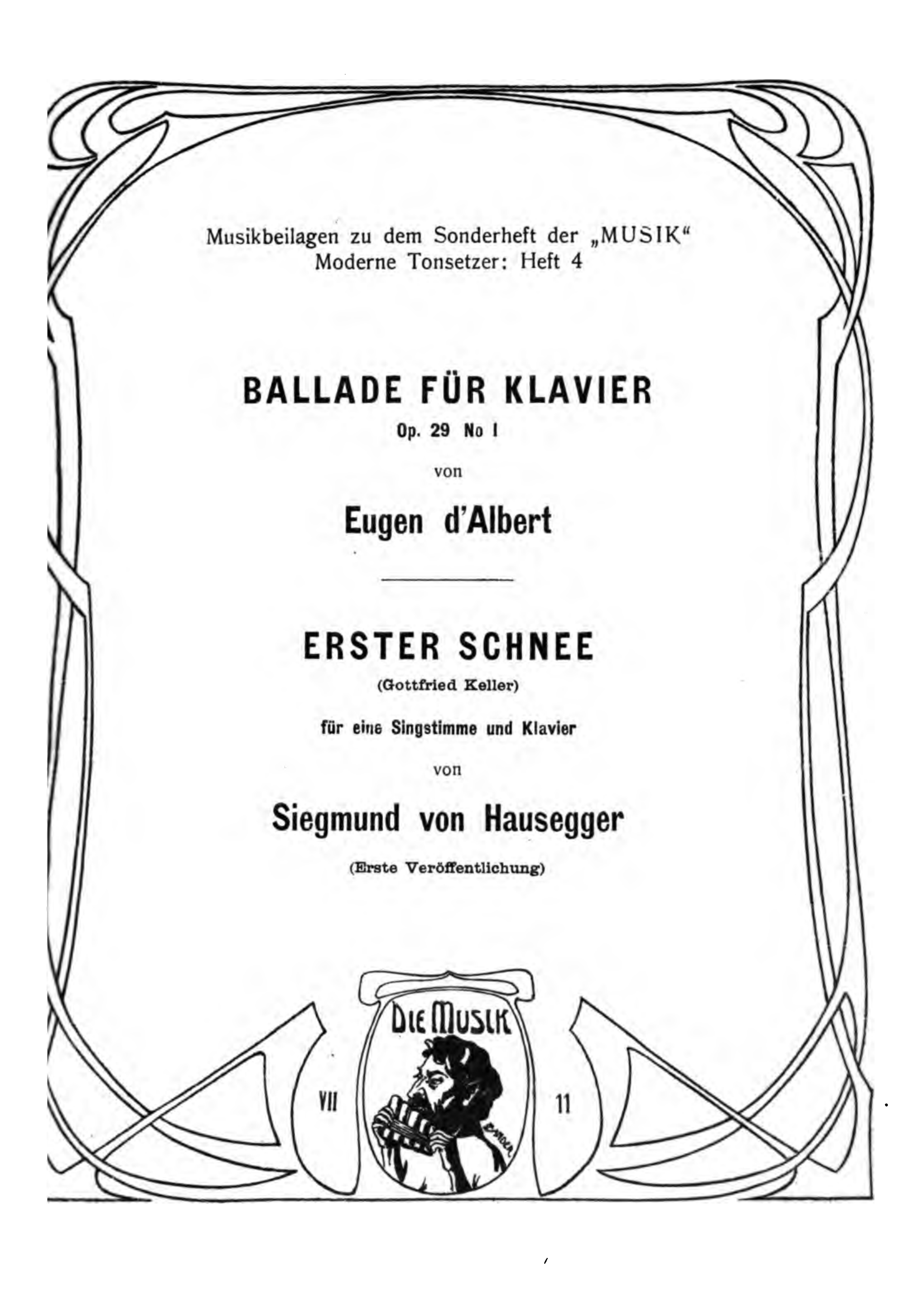
Leop. Bude, Graz, phot.



SIEGMUND UND FRIEDRICH VON HAUSEGGER



EINE SEITE AUS DER ORIGINALPARTITUR
DES „NACHTSCHWÄRMER“ VON SIEGMUND VON HAUSEGGER



Musikbeilagen zu dem Sonderheft der „MUSIK“
Moderne Tonsetzer: Heft 4

BALLADE FÜR KLAVIER

Op. 29 No I

von

Eugen d'Albert

ERSTER SCHNEE

(Gottfried Keller)

für eine Singstimme und Klavier

von

Siegmund von Hausegger

(Erste Veröffentlichung)



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



DIE MUSIK

Es mag nicht viele große Männer in allen Nationen und auf allen Gebieten geben, die es vertragen, so bis ins einzelste in allem, was sie getan, gedacht, geschrieben haben, ans Licht gezogen und unter die schärfste Lupe der Forschung genommen zu werden, ohne dadurch zu verlieren.

C. Fr. Glasenapp
„Das Leben Richard Wagners", Bd. IV

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 12
Zweites Märzheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



RICHARD WAGNFRS BRIEFE AN SEINE ERSTE FRAU

besprochen

von Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock

Eine neue, wunderbar reiche Quelle zur Kenntnis Richard Wagners ist mit dieser soeben erschienenen, 269 Nummern umfassenden Briefsammlung[1]) erschlossen. Der erste Brief ist am 21. Juli 1842, der letzte am 28. Sept. 1863 geschrieben. Die neuen Briefe, von denen bisher nur 7 durch Glasenapp in Richard Wagners Familienbriefen 1907 veröffentlicht waren, laufen denen an Liszt (1841–1861) und an Frau Wesendonk (1853—1871) zur Seite und sind inhaltlich von gleich hohem Wert. Sie bestätigen durchaus die dort mitgeteilten Tatsachen, ergänzen, erweitern und vermehren den Lebensbericht in sehr erheblicher Weise und fügen der gewiß ausführlichen und gründlichen Schilderung Glasenapps viele neue Züge hinzu. Alle Briefe Wagners sind sehr lebendig und anschaulich, stets erfüllt vom vollen Zauber seiner restlos sich gebenden Persönlichkeit und doch dem Anschauungskreis des Empfängers angepaßt. Der Vergleich der Briefe an Frau Wesendonk und Minna ist hierfür besonders reizvoll. Philosophische Auslassungen und tief greifende Betrachtungen über die Werke fehlen in den Minnabriefen gänzlich. Die äußeren Lebensereignisse und das eheliche Verhältnis bilden den Hauptinhalt. Und gerade hierin erblicken wir die wichtigste Seite der neuen Sammlung, die über bisher noch dunkle Punkte völlig aufklärt.

In Magdeburg hatte Wagner die Schauspielerin Minna Planer kennen gelernt, am 24. November 1836 vermählte er sich mit ihr in Königsberg. In den schweren Notjahren von Paris bewährte sich Minna sehr tüchtig. Nach der zweiten Pariser Zeit, 1861, wurde das gemeinsame Zusammenleben endgültig aufgegeben, Minna blieb bis zu ihrem Tod (25. Januar 1866) in Dresden. Tappert hat in der „Musik" I, Heft 15/16 (1902), S. 1401 ff. zusammengestellt, was damals über Minna zu erfahren war. Jetzt bedarf es keiner Zeugnisse aus zweiter und dritter Hand mehr, die echten Urkunden sprechen selber zu uns. Man gewinnt aus ihnen vollen Aufschluß über Wagners erste Ehe. Richard Wagner hegte aufrichtige Liebe zu seiner Frau, er behandelte sie mit zartester Rücksicht und rührender Sorgfalt, als er ihren leidenden und schonungsbedürftigen Zustand erkannte; eine behagliche Häuslichkeit an ihrer Seite erschien ihm, so lang es irgend möglich und denkbar war, als das erstrebenswerteste Ziel. Kein tadelndes Wort trifft ihre Verständnislosigkeit, im Gegenteil, er unterrichtet sie immer vom Stand seiner Arbeiten, soweit er einige Teilnahme voraussetzen durfte. Frau Minna aber verfolgte ihren Mann mit Argwohn, Eifersucht und grundlosen Vorwürfen, hörte auf Verleumdung und Klatscherei und schrieb meist unfreundlich und gereizt. „Wer Briefe von Dir bei mir vorfinden wird, wird darin geschrieben lesen, daß meine Frau mich und mein Betragen gegen sie herzlos, roh und gemein nennt. So wird denn dies wohl auch in meine Biographie kommen" (II. S. 287). Man wird wohl einwenden, Wagner habe seiner Frau Grund zum Mißtrauen gegeben. Wo lag der erste Anlaß zu Trübungen? Darüber läßt der Brief 172 (vom 18. Mai 1859) keinen Zweifel übrig;

[1]) Richard Wagner an Minna Wagner. 2 Bände. Berlin, Schuster & Loeffler, 1908.

er behandelt das erste Jahr der jungen Ehe, das sich in Wirklichkeit vielleicht noch tragischer anließ, als der Brief ahnen läßt, jedenfalls sehr wesentlich durch Minnas Schuld. Eine bisher kaum bekannte ernste Störung der Ehe trat im April 1850 ein, als Wagner von Paris nach Bordeaux reiste. Der im vorliegenden Hefte der „Musik" abgedruckte 36. Brief (vom 17. April 1850) gibt davon Kenntnis. Im 37. Brief verkündet Wagner seinen Entschluß, eine Reise nach Griechenland und dem Orient anzutreten, damit sich „in der Trennung die gegenseitige Erinnerung an unser beider vergangenes Leben wohltuender und selbst tröstender gestalte, als bei fortgesetztem Zusammenleben dies der Fall gewesen sein würde". Die geplante Reise und Trennung wurde damals nicht ausgeführt. Und die Veranlassung zu Minnas Aufregung? Frau Jessie Laussot, geb. Miß Taylor, die Gattin eines französischen Kaufmanns, die in zweiter Ehe nachmals den Schriftsteller Karl Hillebrand heiratete, erbot sich zusammen mit Frau Julie Ritter, Wagner eine Jahresrente zu gewähren, und lud ihn in ihr Haus nach Bordeaux. Wagner berichtet dies alles ganz genau seiner Frau. „Ich dächte, es müßte für Dich wirklich erhebend sein zu sehen, welchen tiefen Eindruck die Werke Deines Mannes auf gesunde, unentstellte und edle Herzen hervorzubringen vermögen, daß er imstande ist, zu solchen aufopferungsvollen Entschlüssen der innigsten Teilnahme zu bestimmen?" Aber Frau Minna wurde, genau wie hernach bei Frau Wesendonk, von rein persönlicher Eifersucht geplagt und quälte ihren Gatten mit maßlosen Vorwürfen. Dabei waren auch bösartige Einflüsterungen, denen die schwache Minna immer rettungslos erlag, mit im Spiele. Noch am 30. Mai 1859 (II S. 95) kommt Wagner auf die Angelegenheit zurück: „Man hat Dir damals geschrieben, ich sei das zweite Mal nach Bordeaux gekommen, um eine junge Frau ihrem Manne zu entführen?? Nun, da laß Dir denn doch auf Ehre und heiligstes Gewissen von mir beteuren, daß solch eine unverschämte Lüge und Verleumdung noch nie gegen einen Menschen erfunden worden ist".

Nach solchen Vorgängen wird Minnas Verhalten gegen Frau Wesendonk begreiflich. Was aus den Briefen an Frau Mathilde zu erfahren war, findet volle Bestätigung in denen an Frau Minna. Von Mitte April bis Mitte Juli 1858 weilte Minna in einer Heilanstalt in Brestenberg; Wagner blieb in Zürich. In den Briefen 121 (23. April), 127 (28. Mai), 130 (31. Mai), 132 (3. Juni), 134 (11. Juni) bittet er immer wieder um Geduld und Vertrauen: „Mir ist nur ein Vorwurf geworden, nämlich von je es unterlassen zu haben, Dich von der Reinheit dieser Beziehungen zu belehren, so daß es Dir unmöglich gewesen sein würde, die Frau so zu beleidigen". „Blicke ich mich so um, so muß ich mich doch über das schöne Asyl freuen, das uns bereitet ist. Es ist und wird uns erhalten bleiben: wir haben es mit edlen, reinen Menschen zu tun". „Diejenige, die Du so hassest, wünscht nichts mehr, als daß ich nur das hübsche Asyl behalte, selbst wenn sie mich nie sieht oder sonst mit mir verkehrt." Nach Minnas Rückkehr kam es zur Katastrophe, die Wagners Brief an seine Schwester Kläre vom 20. August 1858 schildert. Auch dieser hochwichtige Brief wird ergänzt durch den an Minna vom 19. August 1858 (No. 142). Nach der Katastrophe wird das Verhältnis noch öfters berührt, am 18. April 1859 (No. 169), am 19. Oktober 1861 (No. 217), am 12. Juni 1862 (No. 247). Die bedeutendste Zusammenfassung und Klärung steht im hier mitgeteilten 217. Briefe. Zu den Worten Wagners in dieser Sache ist nichts mehr hinzuzufügen.

Von allen seinen Reisen sandte Wagner seiner Frau ausführliche Berichte, in denen alle möglichen Dinge zur Sprache kommen. Sehr lebendig ist namentlich ein Wiener Brief vom 11. Juli 1848. Gehoben von der freiheitlichen Stimmung dieser Tage hoffte Wagner auch in Wien seine Reformvorschläge fürs Theater verwirklichen zu können.

Von den Londoner Konzerten 1855 schrieb Wagner 27 umfangreiche Briefe (I, S. 139 bis 223). Auch die aus den Wesendonkbriefen bekannte Venezianer und Luzerner Zeit (1. September 1858—6. September 1859 — Bd. I, S. 302—23; II 1—139) zieht nochmals an uns vorüber.

Die Umwelt, der der zweite und dritte Tristanaufzug entstammten, liegt nun mit seltener Klarheit vor unsern Augen. Dabei hören wir vom Ursprung der heiteren Weise, die auf dem Rigi entstand: „früh um 4 Uhr weckte der Knecht mit dem Alphorn. Ich fuhr auf, sah daß es regnete und blieb liegen, um weiter zu schlafen. Doch ging mir das drollige Geblase im Kopfe herum, und daraus entstand eine sehr lustige Melodie, die jetzt der Hirt außen bläst, wenn er Isoldes Schiff ankündigt, was eine überraschend heitere und naive Wirkung macht" (II, 118). Nun wissen wir auch, warum zur lustigen Weise eine besondere Anmerkung der Partitur statt des englischen Horns ein sehr kräftiges Naturinstrument nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner verlangt.

In Band II, S. 32 wird kurz und bündig nochmals die Auffassung zurückgewiesen, die in einer Dichtung allzu einseitig das persönliche Erlebnis aufsucht. „Nichts kann man wahrhaft dichten, namentlich im Drama, was nicht außerhalb einem steht, so daß man es gleichsam sich gegenüber sieht; steckt man drin, so ist man unfähig zur klaren Dichtung". Das Kunstwerk ist für seinen Schöpfer immer eine Flucht aus dem Leben ins Reich des Ideales, eine Erhebung und Verklärung. Und im Augenblick des künstlerischen Schaffens müssen alle Wirrnisse bereits überwunden sein.

Gelegentlich werden in den Briefen einzelne Künstler erwähnt. So hören wir nochmals von der Schröder-Devrient (II, 12): „sie steht nur noch groß und bedeutend vor meiner Erinnerung, wie sie mein Ideal für den dramatischen Gesang geblieben ist, das mir unverlöschlich bei allen meinen Arbeiten vorschwebt". Sie erhielt auch eines der ersten Exemplare der Tristandichtung, die sie freilich nicht verstand. Durch Niemann kommt Wagner II, 31 auf den Rienzi: „ich sagte ihm, daß, wenn er die Rolle so originell nach meiner Auffassung gäbe, er erst auch Tichatschek zeigen könnte, was eigentlich an Rienzi sei. Es ist dies meine wahre Meinung, und auch Dir sage ich, daß T. noch keineswegs mein Ideal als Rienzi ist." Über den Wiener Lohengrin, die erste Aufführung des Werkes, die Wagner erlebte, berichtet er in freudigster Stimmung (II, 178ff.). Die schönen Wiener Versprechungen erwiesen sich leider sehr bald als trügerisch. Da war alles oberflächlich und versagte, sobald ernste Vertiefung verlangt wurde.

Wie schmählich der sächsische Bureaukratismus durch das jahrelange Hinausschieben der Begnadigung an Wagner sich versündigte, geht auch aus diesen Briefen wieder hervor. Wie ganz anders kam man doch Wagner außerhalb Sachsens entgegen! Er schreibt aus London (I, 214): „ich muß gestehen, daß von dieser so freundlichen und gemütlichen Königin, als sie mir ganz traulich versicherte, sie freue sich meine Bekanntschaft zu machen, ich mich recht herzlich gerührt fühlte, weil mir unwillkürlich meine äußere Stellung zu ihr einfiel, die doch wirklich nicht schwieriger und befangener machend sein kann. Ich, der ich in Deutschland von der Polizei wie ein Straßenräuber verfolgt werde, dem man in Frankreich Paß Schwierigkeiten macht, werde von der Königin von England vor dem aristokratischesten Hofe der Welt mit der ungeniertesten Freundlichkeit empfangen. Ich stand auch nicht an, ihr dies ganz treuherzig zu verstehen zu geben, worauf sich ein längeres Gespräch über meine Opern entspann, in welches sich Prinz Albert mit einer recht angenehmen Theilnahme mischte". Sogar nach erfolgter Begnadigung erfuhr Wagner

von Dresden her nur Unfreundliches. Dafür zeugt Bd. II., S. 191. Der Großherzog von Weimar wollte auf Liszts Betreiben Wagner einen Orden geben. „Er frug in Dresden, wohin er vorm Jahre ein halbes Dutzend von seinen Orden ausgeteilt hatte, an, und erhielt zur Antwort, wenn er **mir** seinen Orden ebenfalls geben wolle, würde man aus Dresden ihm sofort alle dorthin verliehenen zurückschicken. Darauf suchte Liszt den Großherzog zu bestimmen, mich mit ihm allein zur Tafel bei Hof zu laden, auch dies erklärte der Großherzog für unmöglich. Hieraus wirst Du schon ersehen, wie weit der Großherzog von Baden (jedenfalls der Beste von Allen) bereits ging, als er mich wiederholt bei sich empfing." Wenn die deutschen Fürsten bei allem Wohlwollen für Wagner so ängstliche Rücksichten zu nehmen hatten, wie einzig und herrlich steht König Ludwig da, der sich zu wahrhaft großer und freier Anschauung erhob, der dem Meister trotz „heuchelnder Sitte hartem Gesetz" ein mitschöpferischer Freund geworden ist.

So weiht also Wagner seine Frau in alle seine ihr nur einigermaßen faßlichen Erlebnisse ein. In einem Punkte stimmten die Gatten ganz und gar überein, in der Liebe zu den Tieren. Wagner schreibt aus London (I, 168): „Leider hatte ich jetzt wieder viel schlaflose Nächte: als ich einmal aus dem unruhigen Halbschlafe erwachte, hörte ich plötzlich nahe im Park eine Nachtigall schlagen. Das liebe Tier höre ich jetzt oft, Abends und Morgens. Ach, wenn diese rührende Natur nicht noch wäre, ich hielt' es wahrlich unter dieser Menschenrace nicht mehr aus! Lieb ist mir's, daß Du auch so viel Sinn dafür hast und die Tiere so liebst: sie bleiben wirklich für ein gefühlvolles Herz der einzige Trost in einer Welt, wo der Mensch seine höhere Vernunft eigentlich nur durch Verstellung und allerlei kleinherzigen Wahnsinn bezeugt. Wie reizend wahrhaftig sind diese Tiere: und was erstrebt der gewöhnliche Mensch, unter allem Anschein, doch nur anderes, als sie, nur daß sie aufrichtig sind, und nichts vorheucheln?" Die beiden Hunde Peps und Fips und der Papagei Jacquot kommen fast in jedem Briefe vor. Wagner erkundigt sich nach ihnen oder erzählt ihre Streiche. Auch der Pudel Rüpel aus der Dresdener Zeit wird einige Male erwähnt.

Die vorliegende Sammlung bestätigt wieder aufs neue glänzend Glasenapps Ausspruch (Bd. IV, S. VII): „es mag nicht viele große Männer in allen Nationen und auf allen Gebieten geben, die es vertragen, so bis ins einzelste in allem, was sie getan, gedacht, geschrieben haben, ans Licht gezogen und unter die schärfste Lupe der Forschung genommen zu werden, ohne dadurch zu verlieren".

Als Proben des fundamentalen Wertes dieser Publikation fügen wir im Folgenden mit Genehmigung des Verlages Schuster & Loeffler fünf Briefe des Meisters an seine erste Frau bei.

Paris, 17. April 1850.

Liebe Minna!

So nenne ich Dich noch trotz der Unterschrift des letzten Briefes, den ich von Dir erhielt, und in dem Du Dir für nächstens wieder Dein „Sie" ausbatest. „Liebe Minna!" so nenne ich Dich in der schweren Stunde, in der ich heute vor Dir hintrete, — so nannte ich Dich einst, als noch nicht die schlimmste und unheilbarste Seelenverstimmung zwischen uns eingetreten war, und so sollst Du — willst Du mir es gönnen — immer in meinem Gedächtnisse fortleben! — —

Deine Briefe nach Bordeaux haben mich gewaltsam aus einer schönen, letzten — Täuschung über uns aufgeschreckt: ich glaubte endlich Dich gewonnen zu haben, ich wähnte Dich der Macht der wahren Liebe gewichen zu sehen, — und empfand mit fürchterlichem Schmerze mehr als je die unfehlbare Gewißheit, daß wir uns nicht mehr angehören. Von diesen Tagen an litt es mich nicht mehr: ich konnte gegen Niemand mehr sprechen, — ich wollte schnell fort — zu Dir, verließ in Hast meine Freunde und eilte nach Paris, um von da schnell nach Zürich zu gehen. Seit 14 Tagen bin ich nun wieder hier: mein altes Nervenleiden ist wieder über mich gekommen; wie ein Gespenst liegt es auf mir, — ich muß es von mir abschütteln, ich muß es um meiner, — um Deinetwillen. — Höre mich an! Das gänzlich Verschiedene im Grunde unseres Wesens hat sich zur Pein für mich — und namentlich auch Dich, zu jeder Zeit seit wir uns kennen, bald gelinder, bald greller herausgestellt. Nicht ich brauche Dich an die unzähligen Auftritte zu erinnern, die seit den frühesten Zeiten sich zwischen uns ereigneten, — denn in Deinem Gedächtnisse leben sie wahrscheinlich lebhafter als in dem Meinigen. Was mich dennoch damals so unwiderstehlich an Dich festband war die Liebe, eine Liebe, die über alle Verschiedenheit hinwegsah, — eine Liebe, die Du aber nicht theiltest, mindestens gewiß nicht in dem Grade, als sie mich beherrschte. Meinem Drängen auf Vereinigung gabst Du eigentlich nur nothgedrungen nach: Du empfandest vielleicht für mich Alles, was Du überhaupt empfinden konntest, — Allein das, worauf es gerade ankam, und womit man jedes Leiden lächelnd erträgt, die unbedingte Liebe, die Liebe, mit der wir den Anderen gerade so lieben und als den lieben, wie und welcher er ist, — diese Liebe konntest Du nicht empfinden, denn Du verstandest mich schon damals nicht, da Du immer von mir annahmest, ich solle ein Anderer sein, als der ich in Wahrheit bin. Seit der Wiedervereinigung nach jener ersten Störung unserer Ehe, leitete Dich gegen mich eigentlich nur noch die Pflicht, — die Pflicht hieß Dich mit mir allen den Kummer tragen, den wir in Paris litten, und noch in Deinem vorletzten Briefe nennst Du in Bezug auf jene Zeit nur die Pflicht, — nicht die Liebe. Hättest Du damals wahrhafte Liebe zu mir im Herzen gehabt, so würdest Du Dich nun nie der Ertragung jener Leiden rühmen, sondern in Deinem festen Glauben an mich und das, was ich bin, hättest Du in diesen Leiden eine Nothwendigkeit erkannt, deren man sich um eines Höheren willen fügt, indem man nur dieses Höheren gedenkt, im Bewußtsein dieses Höheren glücklich ist, der niederen Leiden aber darum vergißt. Du — wie Du nun einmal bist — hast nachträglich allerdings aber keinen Ersatz gefunden, — Du siehst immer nur noch das Leiden!



Seit meiner Anstellung in Dresden tritt Deine wachsende Misstimmung gegen mich genau mit der Zeit und in dem Grade ein, als ich — meinen persönlichen Vorteil vergessend — im Interesse meiner Kunst und meiner künstlerischen wie menschlichen Unabhängigkeit den elenden Direktionsverhältnissen jener Kunstanstalt mich nicht mehr zu fügen vermochte und mich dagegen auflehnte. In dieser entscheidenden Periode meines Lebens wird jeder, der mich genau beobachtete und zu verstehen suchte, zugestehen müssen, daß Alles was ich that eine unausbleiblich richtige Consequenz meines künstlerischen Wesens war, dem ich eben — trotz aller persönlichen Gefahren — treu blieb. Daß ich endlich nicht nur als Künstler, sondern als Mensch auch mich gegen all die lasterhaften Zustände empörte, die — bei meiner leidenschaftlichen Natur — niemand zu größerer Qual empfinden konnte als gerade ich, das muß demjenigen höchst erklärlich — und daher gewiß auch nicht tadelnswürdig erscheinen, der mir genau gefolgt wäre, wie ich Schritt für Schritt — nicht sprungweise — zu dem Standpunkte als Künstler und als Mensch gelangte, den ich jetzt einnehme: er hätte erkennen müssen, daß ich hierin nicht willkürlich und aus Eitelkeit verfuhr, denn er hätte beobachtet, wie ich darunter litt; er hätte mir demnach Trost und Muth zugesprochen, und mein Weib hätte dieß gethan, wenn sie sich Mühe geben wollte mich zu verstehen, wozu sie keineswegs der Büchergelehrsamkeit bedurfte, sondern nur der Liebe! — Wenn ich von einem neuen Aerger, von einer neuen Kränkung, von einem neuen Mislingen, tief verstimmt und erregt nach Hause kam, was spendete mir da dieses mein Weib anstatt des Trostes und erhebender Theilnahme? Vorwürfe, neue Vorwürfe, nichts als Vorwürfe! Häuslich gesinnt, blieb ich dennoch zu Haus, aber endlich nicht mehr um mich auszusprechen, mich mitzutheilen und Stärkung zu empfangen, sondern um zu schweigen, meinen Kummer in mich hineinfressen zu lassen, um — allein zu sein! Dieser ewige Zwang, unter dem ich so lange schon lebte und der mir nie erlaubte nach einer Seite hin mich ganz gehen zu lassen, ohne zu den heftigsten Auftritten zu gelangen, lastete auf mir und zehrte an meiner Gesundheit. Was ist alle körperliche Pflege, die Du mir allerdings reichlich angedeihen ließest, gegen die nothwendige geistige für einen Menschen von meiner inneren Erregtheit! Entsinnt sich wohl meine Frau, wie sie es einst über sich vermochte, acht Tage lang mich auf dem Krankenbette zu pflegen, kalt und ohne Liebe, weil sie mir eine heftige Äußerung vor meiner Erkrankung nicht vergeben konnte?

Genug! Die entscheidende Stunde schlug: ich mußte fliehen und hinter mir Alles zurücklassen. Einen einzigen Wunsch hatte ich, ehe ich Deutschland ganz verlassen sollte, mein Weib noch einmal zu sehen!

Alles wäre mir gleichgültig gewesen, ich hätte mich fangen lassen, — ohne diesen Trost wollte ich aber nicht fortziehen. Nicht um mir diesen Trost zu geben, oder um aus meiner Umarmung noch einmal Trost zu empfangen entschloß sich aber endlich meine Frau, meinen Bitten nachzugeben, — sondern nur um einem eigensinnigen Menschen es recht zu machen, damit er endlich fortgehe — allerdings um sich zu retten. Ich kann nie die Nacht vergessen, in der ich in meinem Zufluchtsorte geweckt wurde, um meine Frau zu empfangen: kalt und vorwurfsvoll stand sie vor mir und sprach die Worte: „nun, ich komme, wie Du es durchaus verlangt hast: jetzt wirst Du zufrieden sein! Reise nun fort, ich kehre ebenfalls noch die Nacht wieder um!" — Es gelang mir endlich, Dich in Jena zu einem herzlichen warmen Abschiede zu gewinnen. Dieser Abschied war mein Trost in der Ferne. Nur einen Gedanken hatte ich: schnelle, unverzügliche Wiedervereinigung. Feurig und seelenvoll bat ich Dich darum in meinen Briefen. Da endlich erhielt ich auf dem Lande bei Paris jenen unglücklichen Brief, der mich in seiner Lieb- und Herzlosigkeit zu Eis erstarrte. Du erklärtest mir, nicht eher wieder zu mir kommen zu wollen, als bis ich Dich im Auslande durch ein Verdienst ernähren könnte: auch sprachst Du deutlich aus, Du hegest keine Liebe mehr zu mir. — Was seitdem sich zugetragen, wird Dir Alles noch im Gedächtnisse sein. Du schriebest mir wieder, verkündigtest mir Deinen Entschluß zu mir nach Zürich zu kommen: ich durfte nun wieder hoffen! Ja ich hegte die Hoffnung, Dich endlich vollends ganz noch für mich gewinnen zu können, Dich von meinen Ideen zu überzeugen, Dich mit mir endlich näher vertraut zu machen. Äußere Sorgen abzuwenden, war ich unablässig bedacht. Du kamst, — wie war ich glücklich! Und doch — ich Unglücklicher! nicht zu mir warst Du gekommen, um mit mir, wie ich war, nun Freud und Leid zu theilen, — sondern zu dem Wagner warst Du gegangen, von dem Du annahmst, er werde nun nächstens eine Oper für Paris componiren! In Dresden hattest Du Dich geschämt zu sagen, Du gingst zu mir nach der Schweiz, — sondern Du gabst vor, Du gingest nach Paris und Dein Mann habe — wie Du wahrscheinlich selbst glaubtest — schon einen festen Auftrag in der Tasche. O, der ungeheure Irrthum zwischen uns beiden mußte sich mit jedem Tage nur mehr enthüllen! Alle meine Ansichten und Gesinnungen blieben Dir ein Gräuel — meine Schriften verabscheutest Du, trotzdem ich Dir deutlich zu machen suchte, daß sie mir jetzt nöthiger wären als alles unnütze Opernschreiben. Alle Personen, mit denen ich nicht gleichgesinnt war, vertheidigtest Du, alle mir Gleichgesinnten verdammtest Du, — ich durfte sie vor Dir nicht einmal entschuldigen. Nur die früheren Verhältnisse bereutest Du, — die Zukunft sahst Du nur in einer Wieder-

versöhnung mit ihnen, oder — in einem Pariser Erfolge. Mein ganzes Wesen war Dir feindselig und zuwider: Jeden Augenblick, ach! fast in jeder Bewegung mußte ich etwas thun, was Dir nicht recht war. — Kurz, jetzt erst fühlte ich mich bei Dir gränzenlos allein, weil ich sah, es sei unmöglich Dich für mich zu gewinnen. Um mir nur Ruhe vor Dir zu verschaffen, nahm ich wieder ernstlicher meine Pariser Pläne auf. Der innere Zwang hierzu, der widerliche Kampf gegen meine Ueberzeugung, die Unmöglichkeit, mich meiner nächsten Umgebung verständlich zu machen, bei ihr Trost, Hilfe und Rath zu finden, — dieß alles erzeugte in mir Seelenzustände, die mein körperliches Uebelbefinden nur bedenklich durch hinzutretende Gemüthskrankheit verschlimmern konnten. Noch kämpfte ich, ob ich so wirklich nach Paris abreisen wollte: schwach und hinfällig, wie ich war, trat ich am letzten Sonntag vor Dich hin und frug: „Minna, soll ich nicht wenigstens erst noch einen Brief von Belloni abwarten!" Du hattest aber das lange Zögern bald überdrüssig — denn nur von Paris war ja immer bei Dir die Rede gewesen —; auch wolltest Du endlich die Stube scheuern und das Logis reinigen lassen; — kurz — Du verstandest mich Aermsten auch diesmal nicht, und erwidertest ärgerlich auf meine Frage, so daß ich, bei Wind und Wetter, matt und krank mich aufmachte, auf der Stelle meinen Platz besorgte und nun allerdings entschieden war, denn ich wußte, welche Existenz ich haben würde, wenn ich bleiben wollte. —

Unter Martern aller Art faßte ich hier in Paris — beim Anblicke des nichtswürdigen Kunstschachers — den festen Entschluß, dem mir Unmöglichen fortan ein für alle mal zu entsagen, und dieser ganzen elenden Kunstwirthschaft unwiderruflich den Rücken zu wenden. Nur eine Sorge hatte ich — nicht um mich, sondern um Dich um unsres Lebens willen. Siehe da! Ein Freundschaftsbund der seltensten und erhebendsten Art hatte sich geschlossen, — die Sorge war plötzlich von mir entfernt: Dir selbst war es mitgetheilt worden. Von Bordeaux aus schrieb ich Dir, wie ich nun nur noch ein Glück kenne, ruhig mit Dir in Zürich unsrer beiderseitigen Gesundheit leben, und so nach Herzenslust schaffen zu können.

Dein Brief hat nun Alles zerrissen! Unversöhnlich stehst Du da vor mir, — suchst die Ehre da, wo ich fast die Schande erkennen muß, und schämst Dich davor, was mir das Willkommenste ist. Wie gesagt: nicht zu mir warst Du nach Zürich gekommen, sondern zu dem Componisten einer neuen Oper im Pariser Auftrage. Ja, jetzt verstehe ich Alles!

Du verweisest mich auf einen früheren Brief — ich weiß es, es ist der Brief vom vorigen Jahre! Du bist Dir treu! — Daß Du mich nicht liebst, steht klar und deutlich in jeder Zeile, denn Du spottest selbst über Alles, was ich irgend liebe, selbst über das Du, mit dem ich — meiner

inneren Neigung nach — am Liebsten Jemand nenne, der mir nicht fremd sein soll. — Was kann nun meine Liebe sein? Nur der Wunsch, Dich für Deine mit mir nutzlos verlebte Jugend, für Deine mit mir überstandenen Drangsale zu belohnen, Dich glücklich zu machen. Kann ich das nur noch hoffen zu erreichen durch mein Zusammenleben mit Dir? — Unmöglich!

London, 4. Mai 1855.

Liebste Minna!

Heute will ich mich einmal recht zusammennehmen, damit ich nicht — wie gewöhnlich — etwas vergesse. Außerdem hätte ich aus meinem hiesigen Leben wenig Veranlassung: denn das schleicht so trübselig und mit innerem Widerwillen dahin, daß es mir lieb wäre, ich wäre niemals in die Lage gekommen, darüber berichten zu dürfen! —

Also! — Auf die Frage wegen der Pastillen habe ich endlich letzthin, mit Eschenburg, schon geantwortet; nun muß ich aber noch meinen Dank wegen Deiner großen Aufmerksamkeit und Fürsorge sagen, was denn hiermit von ganzem Herzen geschieht. Allerdings hat es etwas drolliges für mich, mir gerade in diesem, doch nur sehr geringen Punkte geholfen zu sehen, während so vieles andre und bedeutendere doch immer fort schrecklich theuer bezahlt werden muß. Die Abgaben für den verrückten Krieg machen grade gegenwärtig das Leben und alle Anschaffungen unendlich viel theurer, als es je zuvor der Fall war; denn Alles und Jedes ist durch die enormen Steuern ungeheuer im Preise gestiegen. — Nun, dieß nebenbei! — Ein Brief muß nach Deiner Angabe jedenfalls verloren gegangen sein: zum Glück war wohl nichts sehr wichtiges drin. Hast Du letzthin meinen Brief mit der Löwen-Geschichte bekommen? Beim Nord-Ost-Wind höre ich fortwährend den bösen Kerl brüllen, was zugleich anzeigt, daß wir immer trockenes und klares, aber kaltes und unfreundliches Wetter haben, so daß ich immer wieder zu meinem wattirten Rocke greifen muß. Dennoch habe ich mir nun noch vollends einen ganzen Frühjahrs- und Sommer-Anzug bestellt; Hosen, Rock und zwei von den starken englischen Piqué-Westen: die Sachen sind hier nicht theurer als in Zürich, eher etwas wohlfeiler; somit schlage ich doch ein Andenken an England für mich heraus, und beschwere zu nächstem Neujahr meine Schneider-Rechnung nicht. — Was die Farbe meines abgetragenen Sommerpaletot betrifft, so wollen wir uns nicht mehr streiten: Du meinst noch den vor 5 Jahren in Zürich gemachten, den ich zuletzt noch im Hause trug, und ich meine den vor 3 Jahren in Zürich gemachten, den ich bisher auf der Straße trug. — Für Dich fallen jedenfalls sehr schöne Irische Spitzen von

London ab: und wohl auch noch etwas. Wenn es an das Ende geht, muß ich doch auch einmal unsre Züricher Freunde recht ordentlich bedenken: was meinst Du? Viel Geld werde ich doch so nicht mitbringen: am Vernünftigsten wäre es dafür, man brächte hübsche Andenken mit: denn — nach London komme ich nicht wieder. Uebrigens, das hat noch Zeit. — Ich glaubte nach dem 4ten Conzert abermals 50 Pfund von Anderson zu bekommen, und wollte dann davon sogleich die 1000 fr. für Wesendonck an Sulzer schicken, bei welcher Gelegenheit ich ihm den versprochenen großen Brief zugedacht hatte; Anderson scheint es aber vergessen zu haben; da ich nun noch Geld zum leben habe, möchte ich ihn jedoch nicht mahnen, und will daher noch warten. Sage das doch Sulzer, der hoffentlich nicht so ängstlich mit seinen Besuchen bei einer Strohwittwe sein wird, als der „unverdorbene" Wesendonck, das gute Thierchen, der doch hoffentlich nicht glauben wird, daß nur die Gegenwart des Mannes von allerhand dummen Zeuge abhielte, was sonst nothwendig die Frau mit dem Andern treiben würde; gewiß hat er z. B. von der seinigen keinen so traurigen Begriff, wie ich ihn glücklicher Weise von Dir auch nicht habe, weshalb ich Dir herzlich gern gestatte, jeden Besuch zu empfangen, der Dir nur angenehm sein kann. Dieß bringt mich auf Deine Berichte von dem Verruf, in welchen die Wesendonck bei den Frauen M., H. und B. gefallen ist: — ist die Frau wirklich plötzlich so unangenehm geworden, daß es jene nicht mehr mit ihr aushalten können, so muß das doch recht arg sein, und mir sollte es sehr leid thun, da die Wesendonck noch vor Kurzem allgemein als eine recht liebenswürdige Frau angesehen wurde. Sollte man ihn, Wesendonck, wegen dieses Verrufes seiner Frau „bedauern", so zeigte das zwar sehr viel Menschenliebe gegen ihn, nicht aber gegen die Frau, die man selbst in Verruf bringt, und ich könnte dieses Bedauern nicht für sehr herzlich halten. Hoffentlich gehst Du aber Mad. H. und M. etc. mit gutem Beispiele voraus und zeigst Dich versöhnlicher und nachsichtiger gegen vielleicht vorkommende Eigenheiten, die im Grunde wohl verzeihlich und nicht so gar abschreckend sein dürften. Natürlich kann auch Dir damit kein Zwang angethan werden, und hast Du eine wirkliche Antipathie gegen die Wesendonck, so würde ich selbst den vermeintlichen ihr schuldigen Dank nicht für stark genug halten, Dich nöthigen zu sollen, einen Umgang fortzusetzen, der Dir zuwider ist. Beruht aber Deine Abneigung auf irgend einem Mißtrauen, das Dir an die Ehre zu gehen schiene, so glaube ich Dir die Versicherung geben zu dürfen, daß dieses Mistrauen vollkommen ungerechtfertigt und unbegründet sei, und Du dagegen fest annehmen könntest, daß Niemand Dein Vertrauen und Deine Freundschaft mehr verdiene, wie die Wesendonck, so wie ich ebenfalls, bei aller Verschiedenheit der Charaktere und der Fähigkeiten, ein festes

und herzliches Vertrauen zu ihm habe, ein Vertrauen, wie er mit vollem Recht hoffentlich auch mir es zuwendet. — Ich habe so oft auf Deine Mittheilung über die W. nichts erwidert, daß ich dießmal glaubte, mich etwas breiter darüber auslassen zu müssen, weil ich bemerken mußte, daß ein durchaus irriger Argwohn auf übrigens sehr natürliche Weise Dich verstimmte und in Deinem Urtheile befangen machte. Hoffentlich bist Du mir nicht böse darüber? — Was übrigens meine grauen Haare betrifft, so theile das ja Wesendonck's mit, ohne Scheu, meine Eitelkeit zu verletzen, denn obgleich Du mich in Deinem letzten Briefe einen „schönen Mann" nennst, will ich mir trotzdem nicht viel auf meine Schönheit einbilden. — Mit dem „Onkel und Tante" kann ich Dir leider nichts Geheimes berichten: es hat damit rein gar keine Bewandniß; Du weißt ja genug, daß ich manchmal schnurrige Einfälle habe, die gar nichts weiter zu bedeuten haben. Mit dem besten und ehrlichsten Willen muß ich dießmal daher Deine Neugierde unbefriedigt lassen. —

Sage übrigens doch Wesendonck, dem ich kürzlich — auf eine Andeutung von ihm — ein paar Zeilen für seine Frau schrieb, daß er noch einen recht vernünftigen Brief von mir zu erwarten habe. —

Dem Violin-Mann habe ich nichts zu sagen: Praeger hat seine Adresse einem hiesigen Instrumentenhändler übergeben; der wird ihm — wenn er auf die Sache eingehen will — selbst schreiben. — Sage einmal, wie kommst Du denn auf die infame Idee, daß in meiner Tannhäuser-Ouvertüre ein Tamtam-schlag vorkäme? In meinem Leben weiß ich nichts davon, kann ihn daher mit dem besten Willen auch nicht auslassen, was ich sonst Dir sehr gern zu Gefallen gethan hätte: irre ich nicht, so ist dieser Tamtam-schlag in Sulzer's Kopfe entstanden? Das hat man davon, wenn man seine Frau mit fremden Junggesellen allein läßt! — Ueber die Conzertgeschichten habe ich Dir das letztemal schon das Nöthige geschrieben. Das nächste Programm wird mich etwas für das letzte entschädigen: außer meiner Ouvertüre und einer Beethovenschen Symphonie, haben wir eine Mozartische, die ich ganz neu nüancirt habe und mir Vergnügen machen wird, und zum Schluß — für das Hinausgehen — die Ouvertüre zu Preziosa. Im letzten Conzert machten wir eine ganz obscure und unbedeutende — frühere — Ouvertüre von Weber zum Geister-Beherrscher; ich war ganz erstaunt und ärgerlich darüber, daß sie da capo verlangt wurde, und konnte gar keinen Grund dafür auffinden. Nun ist es mir erklärt worden: es war dieß eine absichtliche Demonstration des Publikums zu meinen Gunsten, um mich gleichsam dafür zu entschädigen, daß zuvor Herr Lucas mit seiner langweiligen Symphonie (als Engländer und Direktor der Gesellschaft) mit mehr Applaus aufgenommen worden war, als er jedenfalls werth war. So sind nun diese Leute: die Sache selbst macht



eigentlich nie Eindruck auf sie und läßt sie kalt, wie ich dieß deutlich wieder nachher an der Wirkung der A-dur-Symphonie erkannte; aber, wenn sie sich einmal für eine Person interessieren, so zeigen sie das mit einer Absicht, die fast wie Enthusiasmus aussieht. Alles ist somit Vorsatz! —

Um noch einiges Vergessene nachzuholen, sage ich Dir von der Ney, daß sie mich als Fidelio sehr kalt gelassen hat: eine schöne, gleichmäßige Sopran-Stimme, aber alles Dressur und bereits alle Manieren, die ich so hasse: dazu ist sie gräßlich garstig. Die ganze Vorstellung war schlecht, besonders verstand auch Costa die Tempi gar nicht und verschleppte alles: nur Formes als Rocco war sehr gut. Den könnte ich einmal gebrauchen. Kürzlich sah ich auch Shakespeare's Romeo und Julie im Haymarket-Theater, von sehr unbedeutenden Schauspielern, die aber — wie es schien — genau die Ueberlieferung für die Aufführung inne hatten, was mich doch mannigfaltig interessierte. Drollig ging es mir und Lüders mit dem Darsteller des Romeo selbst: ein alter, weibischer Kerl, den wir für einen Sechziger halten mußten, ohne alle Nase, mit tief eingefallenem Munde und ungeheuer großem Kinne, der auf uns einen so infamen Eindruck machte, daß wir immer, wenn er sich im Profil zeigte, laut lachen mußten. Nach dem 1sten Akte sahen wir auf dem Zettel nach, wer der alte Junge sei, und fanden zu unsrer Ueberraschung, daß es eine Mistreß Cushmann, also ein Frauenzimmer war!! — Vorgestern waren wir wieder in einem Theater, Olympic-Theater, klein, aber sehr elegant und mit ganz vorzüglichen Schauspielern für das Lustspiel; das eigentliche Hauptgenie war ein Mr. Robsard, der in einer schließlichen Zauberposse den „gelben Zwerg" spielte, sang und tanzte — denn spielen, tanzen und singen müssen hier alle Schauspieler können. Der Mensch war wirklich ausgezeichnet — ein Gemisch von dem, was ich für Mime und Alberich gebrauche; ich wollte ich hätte den! — Ich läugne nicht, daß der — zwar immer sehr theure — Besuch der Theater, mich dann und wann angenehm zerstreut und dazu beiträgt, den sonst schrecklichen Aufenthalt hier zu ertragen.

Gestern habe ich auch wieder meine Arbeit aufgenommen, in der ich einige Zeit durch gräßliche Verstimmung unterbrochen war. Aus dem Ausfluge nach Bath zu Röckel, ist — wie Du siehst, diesmal nichts geworden, weil Praeger nicht mit konnte: ich erwarte Eduard dafür hier. — Von Liszt's Besuch ist keine Rede: Du hast recht gelesen; er geht nach Ungarn. Hat denn Hülsen das Geld an Sulzer geschickt?

Daß Du in Züricher Blättern nichts mehr über unsere Conzerte liest, ist doch natürlich: das kann doch nicht immer so fort gehen. Die gewöhnlichen Berichte in der hiesigen Presse sind kurz, und — je nach

der Partei — absprechend oder anerkennend. Etwas besonderes war auch nicht zu besprechen: nur, weil in dem letzten Conzert etwas Neues, die Symphonie von Lucas dran kam, hat Dawison wieder etwas in der Times geschrieben; das Nonett von Spohr, dessen Vortrag er so schlecht fand, habe ich übrigens nicht zu dirigiren gehabt. — Von diesem Dawison werden mir ganz drollige Geschichten erzählt. Gewiß ist, daß er durch Meyerbeers Agenten, den jüdischen Musikalienhändler Brandus, erkauft ist, mich herunterzureißen, um mich hier nicht aufkommen zu lassen, damit ich nicht dann etwa in Paris mich aufthäte. Jedenfalls fühlte er, daß er mich durch den ungeheuren Wuthartikel in der Times wichtiger gemacht hatte, als er natürlich wollte; auch mochte ihm die Redaktion bedeutet haben, und nun ließ er nur in seinem Winkelblatt, der „Musical World" seinen Geifer auf mich los. Um mich dort recht gründlich zu kritisieren, veranstaltete er nun auch in demselben Blatte eine wörtliche Uebersetzung des Textes von Lohengrin, die, wie mir versichert wird, gar nicht schlecht sein soll. Diese Uebersetzung wird nun allgemein mit großem Interesse gelesen, und erregt die lebhafteste Sensation; so daß der dumme Kerl mir damit wieder nur in die Hände arbeitet. Nun wird mir aber versichert, daß er — Dawison — selbst, ganz entzückt von dieser Dichtung sein soll, und ganz bestimmt habe er sich kürzlich zu einem Freunde von Lüders so geäußert: wer diesen Text geschrieben hätte, müsse ein wahrer Halbgott sein! — Jetzt werde man daraus klug! — Praeger meint, das wäre seine Art: er könne von etwas ganz hingerissen sein, und morgen, wenn es seine Stellung erforderte, risse er es herunter. Schöne Geschichten! — Ob noch einmal etwas tüchtiges und vernünftiges über mich geschrieben wird, muß ich erst abwarten: geeignete Veranlassung, mich ganz kennen zu lernen, entsteht jedenfalls nicht. Einstweilen fällt mir aber etwas über das zweite Conzert aus dem Spectator noch unter die Hände: es ist anerkennend, so weit der Mann, der es schrieb, mich eben kennen konnte. Gieb es doch Sulzer zu seiner einstweiligen Befriedigung. —

So, nun hast Du wohl für heute genug, lieber Muzius! (warum mag ich Dich nur so nennen? sollte da nicht auch etwas dahinter stecken?) Pflege Dich recht und bleib' mir recht gesund! es wird schon Alles gut gehen. Wenn Pepsel wieder lahmt, reibe ihm nur wieder die Pfote recht ein; grüße ihn und Knackerchen recht schön von mir. Gestern sah ich ein wunderschönes Hündchen zum Verkauf: aber — ich war treu und standhaft; wie ich's in Allem bin, damit ich mich doch auch einmal selbst lobe. — Habe ich noch etwas vergessen??

Also — leb' wohl, sei herzlichst von mir geküßt; sei recht vernünftig, habe mich lieb, und grüße die ganze Schweizerei 1000 mal.

Dein

Wilhelm Richard Wagner.

Venedig, 9. März 1859.

Nein! guter Mutz! ich bin nicht gereizt gegen Dich, sondern nur sehr besorgt um Dich, um unsre Zukunft. Ich weiß, daß der Friede nur von innen kommen kann, und fühle mich daher unglücklich, wenn Dich der Gedanke an die „Strafe Gottes für die Dir zugefügten Beleidigungen“ und ähnliche düstere und heftige Vorstellungen noch so lebhaft in Dir sind. Doch ist wohl am Ende nicht zu verlangen, daß Du schon ganz beruhigt und klar sein solltest: wäre ich ein kälterer, phlegmatischerer Mensch, so würde ich dieß Alles wohl auch zu jeder Zeit so zu beurtheilen wissen, wie ich es zu nehmen weiß, wenn ich selbst einige Zeit vergehen lasse. Aber leider bin ich selbst, der ich so wenig angenehmes und ermuthigendes erfahre, und im ganzen doch mich immer überanstrenge, oft so reizbar und empfindlich, daß ich nicht immer die nöthige Kaltblütigkeit bewahren kann. Ich sage Dir das dann offen. Aber nun ich mir auch hierüber wieder klar geworden bin, bitte ich, betrachte meine letzte Klage als unerwähnt, und laß Alles auf sich beruhen, was besser ist, als wenn es auf uns lastet! — Was mir die meiste Hoffnung für unsre Zukunft, und die meiste Freude schon für jetzt giebt, sind die Fortschritte in Deinem Befinden! Du glaubst nicht, was mich das erquickt, und wie ich dem Himmel danke, wenn ich so tröstliches höre, wie kürzlich Pusinelli's, und jetzt wieder Deinen gestrigen Bericht. Also, nur so fortgefahren! Alles, Alles wird dann gut und glücklich. Das weiß ich! —

Ich hätte mich recht viel mit Dir zu unterhalten, und wünschte mir dazu ein behagliches Plauderstündchen. Bei dem verfl. — Schreiben kommt mir jetzt immer die Ungeduld an. Daher muß ich mich schon ein bischen kürzer fassen, als ich sonst Lust hätte. Also einmal, erstens: — Zu Wille's werde ich doch lieber nicht gehen. Weiß Gott, ich hatte dabei nur die Bequemlichkeit der Wohnung und des Aufenthaltes für meine unglückliche Arbeit im Auge, auch wohl etwas die Ersparniß, übersah aber zunächst doch dabei die Schwierigkeit, Zürich gänzlich zu vermeiden, was doch wohl endlich nicht zu umgehen gewesen wäre; schon die Besuche aus der Stadt hätten mich sehr genirt, und am Ende wäre es sehr auffallend gewesen, und hätte neuen Stoff zu Redereien gegeben, wenn ich so ängstlich Zürich vermieden hätte. Das wäre nicht gegangen, und da ich für Zürich jetzt auch nicht eine Spur von Lust habe, was mir nicht zu verdenken ist, so habe ich nun fest abgeschrieben u. gedankt. Du hattest demnach ganz recht, mir zu überlassen, daß ich das mit mir selbst abmachen sollte: glaube mir, das hast Du recht gut gemacht, und ich danke Dir sehr für diese Zurückhaltung. Ich brauchte es mir nur näher zu überlegen, um einzusehen, daß mir dieser Aufenthalt mehr Be-

lästigung als Arbeitsruhe gegeben haben würde. Zudem, das weißt Du, wenn ich einmal über einen Ort hinter mir abgeschlossen habe, so ist's fertig damit bei mir. Aber die Schweiz wird mir jetzt recht erfrischend sein, und nach Bergpartien sehne ich mich sehr. Der Genfer See ist mir nun durchaus nicht sympathisch. Es ist keine rechte Schweiz dort. Die ganzen Ufer entlang nichts wie langweilige Weinberge, und immer nur eine schöne Fernsicht. Ich wüßte gar nicht wo. Alles ist steif. Dagegen hat mir vorigen Sommer Luzern sehr gefallen, wie Du ja überhaupt meine Neigung für den Vierwaldstädter See kennst. Ich hab' da ganz wunderhübsche, bei Wald gelegene Sommerhäuser mit Pensionen bemerkt. Die Monate April, Mai u. Juni giebt's keine Fremden noch, und ich denke da mit leichter Mühe das Rechte für mich schnell zu finden. Vielleicht selbst auch in Brunnen. Also — meine Arbeit für hier naht sich dem Ende, und jedenfalls noch vor Ende des Monates denke ich mich auf und davon zu machen. Den Flügel schicke ich wohl noch etwas früher ab, so daß ich dann alsbald im neuen Quartier heimisch und zur Arbeit fertig bin. Fällt der Himmel nicht ein, so hoffe ich auf eine recht gute, ungestörte Arbeit des dritten Aktes, und — ist der fertig — dann bin ich frei und König, denn ich hab's dann auf längere Zeit aus dem Leibe und kann mich ausschließlich einmal wieder der äußeren Thätigkeit zuwenden. Ungemein freue ich mich, zu meiner Erholung, auf den Rigi und den Pilatus, die ich zu Pferde gehörig zu bereiten gedenke. Dann Ausflüge nach Brunnen, Seelisberg, und — na! wer weiß, ob unser Sommerhäuschen in Brunnen doch nicht einmal wahr wird! —

Jetzt nun aber zum großen Kapitel! — Du, Mutz! Sprich mir nicht so despektirlich von Amerika! — Erschrick nicht! aber — zu bedenken ist es. Fünf Monate wären am Ende doch in die Schanze zu schlagen, wenn ich uns für Zeit unsres Lebens dadurch sorgenlos und unabhängig machen könnte. Und das könnte auf folgende Weise geschehen. Garantirt man mir so viel, daß ich nach Abzug des Aufenthaltes und der Reise (die frei ist) 50 bis 60,000 fr. baar mit zurückbringe, so hätten wir auf fünf Jahre sicheres und schönes Auskommen, könnten während dieser fünf Jahre alle andren Einnahmen unbedingt zurücklegen, und so wieder für eine längere Reihe von Jahren unsre 10 bis 12,000 fr. jährlich uns reserviren. Das Wohlthuende hierbei wäre eben, daß man immer genau wüßte, wie viel man das Jahr hat, und wann man es erhebt, während die jetzige, immer so zufällige Weise der Einnahmen, immer so beunruhigend bleibt, selbst wenn am Ende auch genug eingeht. Außer jener Hauptbedingung habe ich aber noch folgende gestellt: Klindworth als zweiter Dirigent für 10,000 fr. — Ich nur meine Opern. 5000 fr. sogleich in Europa vorauszuzahlen. Das übrige bei einem Handelshaus in

New York deponirt. In Philadelphia und Boston (wo man bereits enthusiastisch sich für mich interessirt) Freiheit, Conzerte zu dirigiren. Im Uebrigen übertreibe nicht mit den Kosten des Aufenthaltes. Bin ich in London mit 500 fr.: monatlich ausgekommen, so werde ich's in New York wohl gewiß mit 1000 fr. Für 10 bis 12 fr. täglich hat man dort die beste Pension. — Nun, Du kannst wohl denken, daß nur die Aussicht auf einen so wichtigen Erfolg, wie ich ihn hier bezeichnet habe, mich veranlassen konnte, die Sache etwas ernstlicher in Erwägung zu ziehen, denn im Uebrigen ist es eine infame Zumuthung für mich, so eine abscheuliche Reise zu machen. Das kannst Du Dir wohl denken? Deshalb habe ich denn nun auch noch an eine andre Thüre geklopft, um, wenn sie sich mir öffnet, New York, selbst wenn mir alle Bedingungen erfüllt werden, mit gutem Gewissen links liegen lassen zu können. Nun bewundre Deinen schlauen Mann! Ich habe nach Paris geschrieben und dem Director des Theatre lyrique erklären lassen, daß wenn er nicht sofort den Tannhäuser (oder Rienzi) für nächste Saison fest zur Aufführung bestimmte, alle meine Bedingungen erfüllte und 5000 fr. als Prime (außer den Tantièmen) auszahlte, er nie eine Oper von mir für sein Theater bekommen würde. (Denn dann ginge ich den Winter nach Amerika, und mit meinem amerikanischen Gelde in der Tasche setze ich mich dann ruhig nach Paris; um con amore die Aufführung meiner Opern an der „großen Oper" zu betreiben.) Und damit halte ich Wort. Nun will ich denn sehen, wozu sich der Mann entscheidet. Stellt er mich zufrieden — gut! Dann valet Amerika! Dann habe ich's bequemer und näher, ziemlich denselben pecuniären Erfolg, und wir Beide sitzen schon diesen Winter behaglich in Paris. Natürlich, wäre mir das Liebste. Käme es nicht zu Stande, und erfüllte dagegen der New Yorker Director alle meine Bedingungen, nun dann gälte es noch in einen sauern Apfel zu beißen, um von dann ab Herr meiner Lage sein zu können. Wir Beide träfen uns in Karlsruhe, Du begleitetest mich nach Paris, wo Du am Ende gleich schon am Besten bleiben könntest, und während meiner letzten Reise, Alles schön nach Deinem Sinne einrichten würdest, damit ich, im Frühjahr bei der Zurückkunft Alles in bester, behaglichster Hausordnung finde, — wornach ich mich recht sehr sehne. Ha, wie wird Dir's zu Muthe sein, wenn ich Dir so ein 10,000 fr. verstohlen in die Hand drücke, und sage: „Hier Mutz, nun richte uns einmal hübsch ein!"

Ich fürchte nur, ich werde mit der Zeit schrecklich geizig werden, so eine Leidenschaft habe ich, Rentier zu werden! — Nun aber, für jetzt, wollen wir das Zeug Alles noch nicht überlegen, nichts übereilen, sondern uns mit Allem recht vertraut machen. Es hängt das endliche, schwer erkaufte und langsam zu gewinnende letzte Behagen unsrer alten Tage davon



ab! — Noch ist nichts beschlossen. Alles eben nur Pläne. Aber — es ist etwas daran, daß mußt Du doch auch sagen? — Für Paris bin ich nun durchaus entschieden. Dort allein kann ich mir noch etwas ordentliches nützen; in Deutschland geht's zur Noth (namentlich was die Einnahmen betrifft) auch ohne meine Person. Habe ich die Amnestie —, desto besser, so kann ich auch einmal, wenn's was außerordentliches gilt, dorthin ausfliegen. Aber dauernd in einem solchen deutschen Krähwinkel mich niederlassen, widert mich jetzt an. In Paris kann man so unglaublich ungenirt leben. Eine angenehme Wohnung wäre die Hauptsache, wo Du auch was zu sehen hättest, so — nach den Champs Elysées hinaus; da kann auch Fipsel sich amüsiren. Kurz, ich will's auf meine alten Tage (denn ich habe schreckliche graue Haare!) noch recht gut haben, und Du Alte sollst's auch mit haben. —

Jetzt noch schnell etwas Geschäfte! —

Meser — Kriete — Advokat Schmidt u. s. w. — könnte ich doch alle —!! Also gut — noch einmal in diese Schmiere treten!

Hier beiliegend ein Briefchen an Kriete — lies ihn, und siegle dann! — Und [den] zweiten an den Herrn Müller, Mesers würdigen Nachfolger: — lies ihn auch, schließe dann, und bitte Papa Fischer, daß er ihn selbst dem Herrn zustelle, um sogleich die Antwort, d. h. die Erklärung, zu empfangen, die ich Dich dann bitte, sofort an Breitkopf & Härtel in Leipzig abzuschicken. Dieß Gesindel macht mich ganz rasend. Ein Glück daß sich Härtels mir bereit erklärt haben, die Tannhäuser-Partitur neu zu stechen; ich sähe sonst gar nicht ab, wo ich Partituren her bekommen sollte. Doch hat mir A. Müller jetzt geschrieben, er wolle sein u. Boom's Exemplar an Fischer schicken. —

Daß Du den herrlichen Brief, den ich an den König von Sachsen schreiben sollte, nicht gelesen hast, konnte ich allerdings nicht annehmen. Ich schicke Dir ihn somit zurück, da ich sicher hoffen darf, er wird Dir großen Spaß machen, und Du wirst nun meine Laune begreifen, die ich darüber empfand. Glaub' mir, ich habe in dieser Sache jetzt das Beste gethan, und somit auch — das Letzte. Weiter thue ich nichts, und amnestieren sie mich nicht, so ist's auch gut. Ich weiß mir (das siehst Du), zu helfen! — Den Serre'schen Jux ein ander mal! man muß nicht zu viel auf einmal thun!

Karl sagte mir dieser Tage, daß er seine Frau jetzt nicht erwarte; ich weiß nicht was er immer mit seinem Passe hat, und werde überhaupt nicht recht klug aus ihm. Warte also wegen des Rheingoldes weitere Wünsche von mir ab! — Vor zwei Stunden reiste Winterberger nach Rom ab. Er heulte beim Abschied mir Rotz und Wasser! Dieß Gesindel scheint mich nun einmal Alles lieb zu gewinnen! Karl werde ich wahr-

scheinlich hier zurück lassen; er will, ehe er sich weiter entschließt, gern sein neues Stück fertig machen, was ich recht vernünftig finde. Mich treibt die Arbeit für diesmal fort: und den Krieg möchte ich hier nicht abwarten. Ueber die zukünftigen Revolutionen in Paris wollen wir uns noch verständigen. Bis dahin fahre fort Deinem lieben Arzte Ehre, und Deinem guten Manne Freude zu machen! Ach, wenn ich Dich im halben Jahre recht wohl und gut wiedersehe, haue ich Pusinelli in Stein aus! — Leb' erschrecklich wohl, umarme Fips u. Jacquot, und melde Netten meine Verehrung! Dem Julius schiebe hübsch den Riegel vor! Dem Lüttichau traue nicht zu viel, denn er ist am Ende doch — ein Hofmann! Lerne bei Auerbach's nicht jüdeln, laß Dir lieber von der Devrient jodeln lernen! Und vor Allem liebe, achte und verehre

Deinen

schönen grauen Mann

R.

Luzern, 18. Mai 1859.

Du giebst mir, liebe Minna, oft Veranlassung, zu überlegen was besser sei, ob auf gewisse Auslassungen von Dir zu schweigen, oder zu entgegnen. Im Ganzen glaube ich, ist es für uns beide vortheilhafter, dies und jenes in Deinen Briefen mit Stillschweigen zu übergehen, vor allen Dingen dann, wenn es sich nur um mich handelt; ich habe dies auch dadurch bewährt gefunden, daß ich durch Dich selbst belehrt worden bin, hie und da ein zu großes Gewicht auf eine Deiner Aeußerungen gelegt zu haben. Anders verhält es sich doch dann, wenn ich finden muß, daß es sich um Vorstellungen handelt, die Dir zu Deiner Selbstqual oft wiederkehren; ich muß mich dann bestimmt fühlen, zu Deiner Beruhigung das Möglichste für eine Aufklärung zu versuchen. Vor Allem sehe ich zu meinem Bedauern, daß eine leicht zu entschuldigende weibliche Eitelkeit Dich stets darüber im Unklaren erhält, was eigentlich unter Liebe zu verstehen sei. Bei mir macht sich dieses Gefühl dann geltend, wenn durch sein sympathisches Interesse für mich ein anderes mich bestimmt, ihm für das mir erwiesene Gute nicht mehr durch Worte, sondern durch Thaten zu danken; sobald ich mich noch genöthigt sehe, Jemanden zur Erwiderung die Versicherung meines Dankes und meiner Freundschaft zu geben, fühle ich zugleich, daß es mit Beiden noch nicht ganz ächt steht: erst wenn ich fühle dieses nicht mehr nöthig zu haben, sondern das mir erwiesene Gute als eine Gabe hinzunehmen, von der ich überzeugt sein darf, daß sie dem Geber fast mehr Freude macht, als mir, dem Empfänger, wenn ich also keine Worte und Versicherungen mehr nöthig habe, sondern

diese sogar als überflüßig und ungeeignet erkennen muß, — erst dann fühle auch ich mich in die Lage versetzt, in dem Wohl des Andern mein eigenes wiederzufinden, das was ich ihm Gutes erweise, als eine Wohlthat für mich zu erkennen, wenn er leidet, sein Interesse dem meinigen ganz gleich zu setzen, und wenn er sehr leidet, mein Wohl sogar dem seinigen nachzusetzen, indem es mir klar wird, daß mein eigenes Wohl sich nur auf die Wiederherstellung des Wohles des anderen gründen kann.

Es muß Dir in Deinem sehr angegriffenen Zustande gestattet sein, zu übersehen, daß ich mich in dieser genannten Stimmung und Lage zu Dir befinde; doch solltest Du trotz anscheinend widersprechender Erfahrung finden, daß, wenn ich mich jetzt nach 25 Jahren, am ausgesprochensten und stärksten so gegen Dich verhalte, hierin auch der Grundzug und das Fazit meines Verhältnisses zu Dir gefunden werden muß. — Das, was im edelsten Sinne somit unter Liebe zu verstehen ist, stellt sich aber zwischen Mann und Frau stets erst in Folge ihres Verhältnisses heraus. Was dieses Verhältniß im Anfange knüpft, ist jedoch etwas ganz anderes; dieß ist derjenige Reiz, der kürzere oder längere Zeit andauern kann, seiner Natur nach aber flüchtiger Art ist: man nennt den Zustand, wann man sich unter der Herrschaft dieses Reizes befindet, in der gemeinen Sprache Verliebtheit. Dieser Zustand — denn es ist nur ein Zustand, und als solcher veränderlich — macht uns begehrend und selbstsüchtig, denn er ist eben nur das Verlangen, den Anderen ausschließlich zu besitzen und sich zu Willen zu haben: daher hierbei die ungeheure Eifersucht, die fast ein Hauptbestandtheil dieser Leidenschaft ist; um uns ein Recht zur Eifersucht, d. h. zur Abwehr jedes Anderen von dem begehrten Gegenstande zu sichern, gehen wir ohne Besinnung und ohne Erwägung dessen, ob andere Umstände uns dies gestatten, ja selbst ohne Rücksicht darauf, ob wir dadurch das Glück des begehrten Gegenstandes unsres eigensüchtigen Verlangens sichern, oder nicht viel mehr äußerst gefährden, auf Bündnisse und Veranstaltungen ein, die eben keinen anderen Zweck haben, als uns zu einem rechtmäßigen Besitzer zu machen. Hierauf gründen sich alle Ehen aus sogenannter — Liebe. Es wird dabei auf die äußeren Umstände keine Acht gehabt; ein einfacher Überblick, eine ruhige Erwägung sagt uns, daß vielleicht eben jetzt, unter den obwaltenden Umständen, bei der Mislichkeit der äußeren Lage und aller darauf bezüglichen Verhältnisse, die Folgen der leidenschaftlich betriebenen Heirath unausbleiblich verwirrend, betrübend, noth- und sorgenvoll sein müssen. Die blinde Sucht nach dem ungeschmälerten Besitz des Andern verwischt aber alle Vernunft: der Eigensinn siegt und — die Folgen, Kummer, Sorgen, Noth und schwere Schicksale, wie sie eine unreife, bürgerlich gänzlich unbegründete, äußerlich höchst misliche Lage unabwendbar herbeiführen, bleiben nicht

aus, und werden um so empfindlicher und gestalten sich um so leidenvoller, je lebhafter und leidenschaftlicher die Individuen sind, die sie sich zuziehen.

Sieh, liebes Kind! Als ich den Leuten einen Begriff von der Entstehung meiner Werke, und somit von der Entwickelung meiner Lebensstimmungen geben wollte, konnte ich eine so wichtige und entscheidende Lebenswendung, wie diejenige, die sich an unsere Verbindung knüpft, nicht umgehen, ohne nicht unverständlich zu bleiben. Es wäre thöricht und gänzlich gegen meine eigentliche Absicht gewesen, hätte ich eben nur etwa unsere Liebesgeschichte länger und breiter erzählen wollen, sondern es galt eben nur mit kurzen Strichen eine Episode von größerer Wichtigkeit anzudeuten, die im übrigen im Leben so vieler, ja der meisten Menschen vorkommt, und deshalb kurz eben nur berührt zu werden braucht, weil man voraussetzt, daß jeder eben wohl weiß, was hier gemeint ist. Nämlich, die nothwendigen Folgen einer ohne Besinnung und Berücksichtigung der äußeren Verhältnisse, gegen alle Hindernisse und Einwürfe Seitens des praktischen Verstandes, der die Noth voraussieht, aus leidenschaftlichem Begehren geschlossenen jugendlichen Ehe.

Daß es Dir nun nicht aus dem Kopfe gehen will, ich hätte damit Dich bloß stellen, und Dich selbst anklagen wollen, dünkt mich so unsinnig, und so grundfalsch, daß ich bisher kaum vermochte, Dir darüber zu entgegnen, weil ich nicht begriff, woher ich es nehmen sollte, Dich über etwas aufzuklären, was einfach verständlich ist, daß ich denn doch hoffe, bei andren hierüber kein Misverständnis aufgekommen zu wissen, außer vielleicht bei Personen von der Intelligenz der Sch. u. s. w., für die ich allerdings mein Buch nicht geschrieben habe.

Daß ich dieses Vorwort damals drucken ließ, bereue ich allerdings jetzt sehr; denn es war viel zu genial geschrieben, als daß die Mehrzahl der Leser es nur halbweg verstehen könnten. So muß ich denn auch bedauern, daß Du in diesem ganzen Vorwort immer nur diese eine Stelle beachtest, und am Ende wünschtest, ich hätte bei dieser Gelegenheit eine breitere Lebensbeschreibung geschrieben, wobei ich Dir denn auch so recht vor allen Leuten ein schönes Zeugnis über Deine Treue und Aufopferung hätte ausstellen können. Nun, verstündest Du das Ganze, so sähest Du auch, daß es mir nicht einfiel, eine Biographie schreiben zu wollen, was ich — zumal mit Belobigung meiner Frau — wirklich drollig und abgeschmackt genug hätte halten müssen; daß ich dagegen in kurzen Andeutungen von meinem Leben immer nur das berührte, was zur Darlegung des Ganges meiner rein künstlerischen Entwickelung mir nöthig schien. Sollte Dir nun in Zukunft irgend wer einmal mit bedenklicher Miene von dieser Stelle sprechen, so lache ihm ins Gesicht und sage:

„nun freilich, er war so toll, daß er aus Eifersucht mit mir tanzte, und damit nur ja Niemand mir zu nahe kommen durfte, auf der Heirath bestand, und zwar unter so ungünstigen und bettelhaften Verhältnissen, daß meine ruhige Besinnung mir voraussagte, welches Elend wir durchzumachen haben würden. Was wollte ich aber thun? Ich liebte ihn auch, und so taumelten wir blutjunges Paar in ein Misere hinein, das bald genug schon so heftig und kummervoll hereinbrach, daß ich selbst glaubte, nicht drin aushalten zu können, und deshalb meinem unbesonnenen leidenschaftlichen jungen Manne, der mich, während er von Schulden bedrückt war und wir den Sommer ohne Gage vor uns sahn, auch noch mit den stärksten Ausbrüchen einer unleidlichen Eifersucht plagte, eines Tages fortlief." — So hättest Du, liebes Kind, der vollen Wahrheit gemäß zu antworten, und würdest damit jene Stelle richtig erklärt haben. Ich setze aber voraus, daß eben nur eine dumme Person Dich in die Lage bringen könnte, Dich zu dieser Antwort zu bewegen, denn eine verständige, besonnene Person würde die Stelle ganz von selbst verstehen, und Dich nicht erst dahin bringen, ihr eine Erklärung zu geben, die schließlich eher über Deine Liebe zu mir, als über die meinige Dir einen Zweifel veranlassen muß. Denn ein wirklich verständiger würde Dich dann dagegen fragen: „so konnten Sie also Ihrem jungen unerfahrenen Manne in der üblen Lage, worin er mit Ihnen war, fortlaufen? Demnach liebten Sie ihn doch nicht wirklich? denn eine Frau, die ihren Mann wahrhaft liebt, und nicht anders **kann**, als ihn lieben muß, die kann sich von seinen Exzessen wohl sehr unglücklich betroffen und verletzt fühlen, sobald ihr aber ihr einfacher Instinkt der Liebe sagen muß, daß auch jene Exzesse doch nur aus der Leidenschaft der Liebe herrührten (Sie wissen ja, daß Männer aus leidenschaftlicher Liebe und Eifersucht die Geliebte ermordeten!), ferner daß auch die unglückliche, sorgenvolle und harte äußere Lebenslage, in der Sie ihn zurückließen, doch nur Folge der Unbesonnenheit war, mit der er zu einer Zeit auf der Heirath bestand, für die besser eine andre, günstigere abzuwarten gewesen wäre, und eigentlich von seiner heftigen Neigung für Sie herrührte, — dann kann sie ihm doch unmöglich fortlaufen, da ja selbst dieses Elend im Grunde ihr hätte die Versicherung seiner ungemein starken Zuneigung geben müssen." — In der That, so würde Dir, liebes Kind, mancher antworten, und da Du so überaus gern in diesen alten Erinnerungen Dich ergehst, so will ich Dir nur sagen, daß mir damals — eben in jener Zeit — auch ein sehr ruhiger und verständiger, gefühlvoller Mensch dieses zu bedenken gab, als ich ihm, mich selbst anklagend, zu Deiner Entschuldigung, und um ihn mit Deiner Handlungsweise zu versöhnen, die obige, für die Zukunft Dir in den Mund gelegte, Aufklärung gab. Du kennst diesen Mann sehr wohl, und wirst wohl nicht viel gegen

ihn einzuwenden haben: es war Herrmann Brockhaus, dessen Brief aus jener Zeit auch mir neuerlich wieder in die Hände fiel. — Wie gesagt, sollte Dir aber jemals dieser bedenkliche Einwurf gemacht werden, so würdest Du, unbeschadet Deiner Ehre, dann etwa so erwidern können. „Allerdings war in jener bedenklichen Zeit meine Liebe zu Richard aus mir geschwunden, doch glaube ich nicht, daß es so weit gekommen wäre, wenn nicht zu gleicher Zeit ein in wohlgeordneten, reichlichen Verhältnissen lebender Mann sich mir mit einem so starken Anscheine herzlicher und bekümmerter Theilnahme für meine leidende Lage näherte und diese Theilnahme mir auf so verführerische Weise betheuerte, daß ich unter all diesen gegenseitigen Eindrücken, für einige Zeit in's Schwanken gerieth, und in Richard's Liebe zu mir, da sie sich namentlich nur in so verletzenden Exzessen gegen mich kund that, daß ich sie kaum mehr erkennen konnte, keine hinreichende Entschädigung für alle das Elend zu ersehen vermochte, welches diese unglückliche, eigensinnige Heirath zur Unzeit über uns Beide gebracht hatte. Ja, ich muß mir vorwerfen, hierdurch eine Zeit lang unsicher über mich geworden zu sein, und wer Alles wohl erwägt, wird der jungen Frau es verzeihen können, daß sie der Versuchung so weit erlag, als sie in der ersten Zeit noch ihrem Manne abgewandt blieb, ihn feindselig behandelte und über ihre Schritte irre leitete, und in der Wahl zwischen ihm und einem anderen bis zu dem Punkte schwankte, daß jener Andere leider sich den Anschein geben durfte, ich habe mich ihm geneigter gezeigt, als es in Wahrheit der Fall war. Gerade dieses Verhältniß war aber meine Prüfung, und in ihr gewann ich erst die volle Ueberzeugung meiner Liebe zu Richard, die schließlich als die Frucht dieser bedauerlichen Verirrung hervorging. Eben jetzt, als es zum Entscheid kommen sollte, erkannte ich deutlich, wie sehr ich Richard liebte, so daß ich es über mich gewann, ihm, der mich nun schon ganz hatte aufgeben müssen und in ein Engagement nach dem fernen Riga gegangen war, meinen Fehler zu bekennen und deshalb um Verzeihung zu bitten, wobei ich ihm eröffnete, daß ja doch nur meine mir bewußt gewordene große Liebe zu ihm mich dazu bewegen könnte. Auch Richard hatte während dem viel zu überstehen gehabt, und namentlich war seine Liebe zu mir auf eine harte Probe gestellt worden; der Anschein hatte ihm den Verdacht, ja den Glauben eingegeben, ich hätte ihn vollständig verrathen und mich einem anderen übergeben: ihm waren aus Hamburg Zeitungen zugeschickt worden, worin er las, daß ich mit Jenem in einem Gasthof abgestiegen war: was konnte der Arme anderes glauben, als eben das Schlimmste? Ja er hatte Briefe erhalten, worin er geradeswegs wegen meines Betragens verhöhnt wurde, und selbst von Mitgliedern des Theaters, bei dem er war, wurden ihm versteckte und offene Insinuationen gemacht, worin er als betrogener Ehemann gehänselt wurde. Aber er bestand diese

Prüfung, und es zeigte sich, daß die erste heftige und eigensinnige Leidenschaft einer ernsten und wahrhaften Liebe Raum gegeben hatte. Er antwortete mir sogleich mit Hingebung, verzieh mir Alles, rief mich zu sich, und hat nie mit einem Menschen, selbst unter den härtesten Versuchen, die sich später einfanden, sich über meinen Fehltritt ausgelassen. So war denn nun Liebe, Treue und Glauben bei uns eingekehrt, und die Jugendprüfungen waren überstanden, wenn auch noch die harten Prüfungen des reiferen Lebens uns selbst vorbehalten bleiben mußten. Bei Richards eigenthümlichem Wesen, das auf der andren Seite ihn zum Hervorbringen so bedeutender Werke und schließlich zu so ungewöhnlichen Erfolgen befähigte, konnte es nicht anders sein, als daß andererseits auch starke Schatten dadurch in unser Leben fielen; der steten äußeren Noth und Sorgen will ich nicht gedenken, wiewohl sie meine Lebenskräfte auf das äußerste in Anspruch genommen haben: doch konnte es nicht ausbleiben, daß seine originelle Künstlernatur, das besonders Gefühlvolle und schwärmerisch Ergreifende seiner Werke, ihn eben so erregbar erhielt, als von ihnen auf andere Erregung ausging, und hieraus Störungen auch für meine Ruhe entstehen mußten. Ein so bedeutender, und stets mit so leidenschaftlichen Kunstmitteln wirkender Künstler, wie gerade Richard, behält Zeit seines Lebens eine gewisse Jugendlichkeit, die der an seiner Seite lebenden Frau wohl oft beängstigend werden muß; während diese Frau im stets gewohnten engen Kreise des Hauses ihm als ein alter Besitz nahe bleibt, den man oft gar nicht mehr beachtet, eben weil er einem so gewiß und altvertraut ist, stellen sich von Außen wohl neu auftretende Erscheinungen ein, gegen deren Wirkung die sorgliche Frau wohl nachsichtig sein muß. Glücklicher Weise blieb er während der Zeit seines eigentlichen Glanzes der Welt fern, und manches Beängstigende ist so vielleicht über meinem Haupte weggegangen. Doch blieb ich nicht ohne schmerzliche Erfahrungen, die um so heftiger auf mich wirkten, als die stete Noth und Unruhe unsres Lebens mich und meine Gesundheit leider schon sehr reizbar gemacht hatten. Dafür habe ich allerdings denn auch die tröstliche und beglückende Erfahrung gemacht, daß, wenn es auf das Aeußerste kam und das Leiden über mich hereinbrach, ich mich wieder auf Richard verlassen konnte, indem er gerade dann am treuesten und hingebendsten sich erwies, wodurch ich denn zu dem Schlusse berechtigt bin, daß er meine Treue und Liebe auf das herzlichste erwidert, und er endlich Alles über sich ergehen lassen würde, und Allem entsagen könnte, um mich aufzurichten und mir nach Kräften ein guter Mann zu sein. — So steht es mit uns, und nun — fragen Sie mich nicht weiter!«

Ich glaube, diese Antwort wäre recht wahrhaftig und besonnen, und Du könntest Dich darnach mit Stolz und Ruhe erheben. Ich zürne Dir

nicht darüber, daß Du mich in die Lage bringst, sie Dir vorzuschreiben; bitte Dich aber, diese gewiß klare und wahrheitsgemäße Uebersicht über unser Verhältniß als meine Antwort auf die wiederholten Beschuldigungen Deiner Seits zu beherzigen, und ihren Inhalt Dir zu eigen zu machen, was Dir doch unmöglich unlieb sein und schwer fallen kann. Und so höre auf, liebe Minna, Dich zu quälen, und bedenke, daß wenn Du auch mich damit quälst, dieß doch nur deshalb von mir empfunden wird, weil ich um Dich besorgt bin, und Dich im Innern immer noch so aufgeregt weiß. Was mich sonst betrifft, so bin ich über diese Punkte so klar mit mir, und zu tiefer innerer Ruhe gekommen, daß ich auch in jeder meiner Handlungen in diesem Bezug mich vollkommen sicher und berechtigt fühle; denn ich darf mir sagen, daß ich mein Wohl nur noch darin suche, daß Niemand mehr um meinetwegen leide. — Nun laß Dir das auch für Deinen Seelenfrieden genügen; kannst Du Dir die Vergangenheit nicht in einem versöhnlichen Sinne zurecht legen, so suche sie nach Kräften zu vergessen, und halte Dich an das, was ich Dir bin. — Nächstens mehr! Ich schreibe morgen oder Uebermorgen wieder! Leb wohl! Dank für Deine Briefe!

Dein

Richard.

Wien 19. Oktober 1861.

Meine liebe Minna!

Du quälst Dich unnütz, — dessen sei versichert! Zwar Dein Brief ist zu ernst gemeint, als daß ich ihn mit dieser kurzen Entgegnung zurückweisen könnte, aber — glaube mir — viel anderes werde ich Dir auch mit dem besten Bemühen, Dich aufzuklären, nicht ausführen können, als: Du quälst Dich unnütz! Aus allen Vorfällen und Erklärungen jener schwierigen Zeit, hältst Du fortwährend gerade nur einige fest, läßt den Zusammenhang und Anderes, was milder und beruhigender war, aus Deinem Gedächtnisse fallen, und aus höchst lückenhaften Erinnerungen webst Du Dir fortwährend noch den Schleier, durch welchen Du, zu Deiner Selbstpein, unklar und irrig auf Vorgänge blickst, die Dir so stets in einem trostlosen Lichte erscheinen müssen. Ich sah es ja schon längst ein, daß es unmöglich bleiben müßte, Dir über jene Verhältnisse je das wahre Licht zu verschaffen; auch gebe ich zu, daß von jeder Seite damals so leidenschaftliche Exzesse vorfielen, daß jede besonnene Haltung in Schwanken gerieth, und auch ich will mich nicht dagegen vertheidigen, daß ich zuweilen den Kopf verlor. Eben deswegen mußte damals geendet werden,

damit die Conflicte sich nicht mehr erneuern konnten. Du, meine gute Minna, findest zwar für jeden Deiner begangenen Fehler Entschuldigung, sowohl dafür daß Du jenen Brief erbrachst, der Dich so unglücklich machen mußte, als auch dafür, daß Du, trotz meiner wohlbegründeten Bitten und Beschwörungen, jenen verhängnisvollen Besuch machtest, der mich um mein Asyl bringen, uns Beide für lange — wer weiß für wie lange? — heimathlos machen mußte! — Doch erkenne ich die unbezähmbare Natur des weiblichen Herzen: Besonnenheit in solchen Dingen ist diesem einmal nicht möglich. — Für unsere weitere Zukunft war nun jedenfalls aber das Bedenkliche, daß es mir, namentlich auch später brieflich, nie möglich wurde, Dich über den Charakter jenes Verhältnisses wirklich aufzuklären; daß es mir auch heute noch unmöglich sein würde, ersehe ich von Neuem aus Deinem Briefe. Somit fühlte ich, daß wenn wir wieder zusammenkommen und zusammen leben wollten, eine Haupt- und Grund-Uebereinkunft zwischen uns getroffen werden müßte: Nie, und in keiner Weise jenes Verhältnisses und jener Vorfälle zu erwähnen. In der genauen Beobachtung dieser Uebereinkunft lag die einzige Möglichkeit eines ferneren friedlichen Zusammenseins: nur um dieses zu ermöglichen, gewiß nicht etwa um über Recht oder Unrecht zwischen uns entschieden zu haben, mußte ich auf der Uebereinkunft bestehen. Sobald Du nun, als wir wieder zusammen waren, nur Miene machtest, gegen diese Uebereinkunft zu handeln, gerieth ich außer mir, denn ich wußte, daß eine Verständigung unmöglich war, und alles nur von unsrer größten gegenseitigen Discretion abhinge. Du wirst Dich schwerlich entsinnen wollen, wie oft Dir gelegentlich die Empfindung überlief, und Dich verleitete, offen unsere Uebereinkunft zu brechen. Ich mußte bald einsehen, daß ich von einem so heftig leidenden, weiblichen Herzen zu viel gefordert, und hatte eben nur zu beklagen, daß Du namentlich Dir dadurch das Leben so verbittertest. Dagegen hoffte ich immer noch meinen festgefaßten Entschluß durchführen zu können, nämlich, so oft Du Neigung zeigen würdest, gegen unsre Uebereinkunft zu handeln, die gelassenste Ruhe und Schweigen Dir gegenüberzustellen. Daß ich diesen Vorsatz nicht immer, und endlich immer weniger durchführen konnte, das ist allerdings beklagenswerth. Als ich mir die Kraft hierfür zutraute, hatte ich allerdings auf ein ruhiges, weniger sorgenvolles und aufregendes Leben meiner Seits gerechnet. Mit wahrhaftem Grauen blicke ich nun auf diese abermals durchlebte Pariser Schreckenszeit zurück, wo Kummer, Sorge, Aerger, Anstrengung und Leiden jeder Art mich schließlich in einen so elenden und überreizten Zustand brachten, daß ich mich nur wundere, wie ich es überhaupt ausgehalten, und daß ich nicht irgend einmal völlig alle Fassung verlor. Konnte es zu den zahllosen Bekümmernissen, die ich täglich zu erfahren hatte, nun noch Schlimmeres geben, als

auch noch unzeitige Erinnerungen an ewig von Dir mißverstandene frühere Vorgänge? Ich betrachte nun einmal Deine ganze Auffassung jenes Verhältnisses als durchaus irrig, bin mir bewußt, daß Alles sich ganz anders, unendlich viel ruhiger und schicklicher verhält, als es vor Deiner Phantasie schwebt: der leiseste Hohn, die kleinste Anzüglichkeit Deiner Seits — war ich nun einmal schon so zermartert wie damals — mußte mich da endlich bis zur Wuth reizen. Daß Du das nicht verstehen willst, und bei solchen Ausbrüchen meiner Heftigkeit stets nur verhaltenen Haß gegen Dich losbrechen, oder glühende Leidenschaft für eine Andere aufschießen sehen willst, das — bedenke doch! — kann mich ja eben nur noch wüthender machen, so daß in solchen Augenblicken wirklich der Tod ersehnt erscheinen muß, — denn dem Elend ist kein Heil zu ersehen, und Verwirrung steigt über Verwirrung. Eben deswegen hatte ich mir vorgenommen, Dir immer in solchen Fällen Ruhe und Schweigen entgegen zu stellen: daß mein Schicksal in Paris wieder so traurig und widerwärtig war, daß ich, ewig gepeinigt und gestochen, meine Fassung nicht bewahren konnte; daß es wieder zu solch nutzlosen schrecklichen Auftritten kam, — das eben giebt mir nun Vorsicht für die Zukunft ein. — Wie voll von der irrigsten Ansicht über jenes Verhältniß Du bleibst, das ersehe ich ja deutlich wieder aus Deinem Brief. Es ist bei Dir zu einer fixen Vorstellung geworden, daß ich nach dem Besitz einer anderen Frau verlangte, und deßhalb Dich haßte und oft unfreundlich behandelte, weil Du mir zur Erreichung meines Zweckes im Wege stündest. Darüber, daß ich nach jenen abscheulichen Gerüchten, welche die Ehre einer ganzen Familie preisgaben und auf Gott weiß was für verbrecherische Szenen schließen ließen, die volle, hingebende Freundschaft eines Mannes, der vor aller Welt durch jene Gerüchte entehrt war, gewann und dauernd für immer mir versicherte — darüber, und wie? durch welches Betragen meiner Seits ich dieß bewirkte, eben das vollste Freundes-Vertrauen jenes Mannes an mich zu fesseln, — darüber machst Du Dir gar keine Bedenken, und hältst nicht für gerathen Dir vorzustellen, was hier vorgefallen sein muß, welche begründete Ansicht dieser Mann über mich und mein Verhalten zu seiner Frau sich verschafft haben muß, um mich ruhig in sein Haus aufzunehmen, und unter seinem Dache gastlich ruhen lassen zu können! Und mich hältst Du für fähig, einer unter solchen Bedingungen und Ueberzeugungen allerdings stets und zu jeder Zeit mir offen stehenden Gastfreundschaft mich bedienen zu können, um aller Vortheile des vollsten häuslichen Vertrauens mich bedienend, um die Frau dieses Mannes zu werben? Sag', Minna, steht nicht das volle Bild eines Wahnsinnes vor Dir? Kannst Du nicht aus meinem — nach jenen Ereignissen — mit ihrem Manne geschlossenen Verhältnisse auf den Charakter meines Verhältnisses zu jener

Frau selbst schließen? Wenn jemals die Leidenschaft sich in ein ursprünglich zartes und reines Verhältniß gemischt — was ich zu meinem wehmüthigen Bedauern nicht läugnen kann — kannst Du daraus, wie, nach so ehrenrührigen Erschütterungen, endlich dieses Verhältniß sich so gestaltete, daß der so schmerzlich Betroffene als Dritter darin seinen beruhigenden Platz gefunden, — kannst Du hieraus nicht darauf schließen, in welche Bahnen jenes Verhältniß zurückgeleitet worden ist, — ja, kannst Du mir verdenken, daß es mich herzlich und tief bekümmert zu ersehen, daß Du — als Vierte — Dich ewig davon ausgeschlossen halten willst? Ich kann Deine Hartnäckigkeit, durchaus ausgeschlossen bleiben zu wollen (dadurch daß Du jenes Verhältniß fortwährend mit falschem Auge ansiehst) nicht besiegen, und habe jeden Versuch dazu aufgegeben. Allein, nie wird Deine Blindheit mich dazu bestimmen, bloß um Deinem falschen Wahne zu schmeicheln, meinen innigen und vertrauten Verkehr mit jener Familie, die — Mann wie Frau — mir mit unerschütterlicher Freundschaft ergeben sind, aufzugeben: es würde darin das Zugeständnis liegen, als ob Deine falschen Vorstellungen wirklich richtig wären. Somit habe ich aber auch ein für alle mal angenommen, daß — änderst Du Deine Ansichten nicht, Du mir wenigstens kein Hinderniß für meinen Verkehr mit Jenen in den Weg legst; hierunter aber verstehe ich nothwendig auch, daß Du Dich jeder Aeußerung, ja jeder Berührung dieser Beziehungen enthältst: denn Dein fortgesetztes Mistrauen ist eine kränkende Beleidigung, die ich nicht zugeben darf, ohne selbst dieser Kränkung mich theilhaftig zu machen. — Deshalb Deinerseits: vollkommenes Schweigen! Vollkommenes Ignoriren! Nicht weil es etwas Bedenkliches, oder etwas Verdächtiges betrifft, sondern weil Du es nicht erkennen willst oder kannst, wie es ist.

Wirst Du das in Zukunft — um Deiner eigenen Ruhe willen — leisten und halten können?? — Trotzdem Du mir in Abrede stellen wirst, es nicht bisher schon bereits gethan zu haben, so weiß ich doch jetzt aus den Erfahrungen der letzten Jahre, daß es Dir auch in Zukunft nicht vollständig möglich sein wird! Gewiß, ich beklage Dich nur deshalb, und zürne Dir darüber nur deswegen, weil Du Dir so unnütze Noth damit machst! Da ich nun sehr wohl fühle, was ich Dir andrer Seits schuldig bin, und daß auf mir die tief innige Verpflichtung für Deine Ruhe, Dein möglichstes Wohlbehagen liegt, und da selbst die Ansicht wirklich wohlwollender gegenseitiger Freunde mich nicht dafür bestimmen kann, in einem dauernden Auseinander-Leben die beste Beruhigung für Dich zu suchen: so bekümmert mich nichts so, als die Rathlosigkeit in der ich mich in Bezug auf Dein künftiges Schicksal befinde. Wirklich, Minna, ich habe Dich lieb; Du thust mir gränzenlos leid, namentlich weil Du Dich so unrichtigen Vorstellungen über mich hingiebst. Ich selbst möchte gern zu



Deiner Beruhigung beitragen, und immer will ich es noch nicht aufgeben, Dir noch einmal an meiner Seite ein sorgenloses, so wohl verdientes heiteres Alter zu bereiten: Du solltest Dich überzeugen, daß ich eben nur nach Ruhe und Frieden, nicht aber nach irgend welchem neuen Besitze verlange. Allein, wie soll mir das möglich werden? Die Erfahrungen des letzten Pariser Aufenthaltes haben mir gezeigt, wie wenig ich auf mich selbst, auf meine besten und ruhigsten Vorsätze mich verlassen kann, sobald zu dem geheimen inneren Zwiespalt die gränzenlosen Aufregungen einer stürmischen, oft zur Verzweiflung sorgenvollen äußeren Lebenslage gelangen. Ich kann mir, mit vollem Bewußtsein meines besten Willens, Dich immer ruhig und freundlich zu behandeln, wohl deutlich vorstellen, wie wir Beide mit der Zeit ganz vortrefflich auskommen, und verhältnißmäßig noch ganz behaglich das Leben genießen können; aber dieß nur unter der Bedingung, daß meine Lebensstellung vollkommen gesichert sei, eine definitive Niederlassung an einem angenehmen Orte, wo ich mir entsprechende Beschäftigung, und vollständig genügendes Auskommen zugesichert erhalte, mir ein für alle mal zu Gebote gestellt ist. Erreiche ich dieß — und ich arbeite darnach aus allen Kräften (denn auch mir fehlt dieß zu meinem Gedeihen), so würde ich der herzloseste Mensch sein, wenn ich nach viel Stürmen und Nöthen, Dir, meiner armen vielgeprüften Frau, nicht dieses ersehnte Asyl zu theilen anbieten wollte: gewiß, mit innigster Freude würde ich Dir dann zurufen: komm, Alte! Nun wollen wir's uns endlich einmal ein wenig bequem machen! — Und gewiß, ich zweifle nicht, Glück, Ruhe und Zufriedenheit würden — nach so vielen schmerzlichen Erfahrungen — dann nicht ausbleiben. Welche Genugthuung, welch' innige Befriedigung für mich, Dir endlich dieß anzubieten. Mir würde meine alte Laune, meine Lust zu häuslichem Behagen wiederkommen: fängst Du einmal wieder Grillen, und gingen Dir die alten Schnurren im Kopfe herum, — ich ließ Dich dann ruhig mit Dir selber fertig werden, bis Du's endlich einmal ganz los wärest! —

Dieses — stehe denn auch fest! Vielleicht kann ich Dir's bald bieten!

Jetzt aber, meine gute Frau! — jetzt hilf mir das Elend tragen! Fasse meine Lage klar in's Auge, und sieh', wie zu all den schrecklichen Sorgen und Bekümmernissen, denen ich fast erliege, Du sehr Unrecht thust, auch noch so peinigende und unnütze Qualen für Dich und mich heraufzubeschwören, wie Du's — wenn auch in guter Absicht — doch eben wieder thatest. Bedenke, wie es mit mir steht! Keine meiner Bemühungen um eine feste Stellung findet bis jetzt nur irgend eine Beachtung: eine gewöhnliche Kapellmeisterstelle wäre mein Tod. Meine älteren Opern sind überall herum: mit meinen neuen Werken stoße ich auf fast — un-



überwindliche Schwierigkeiten. Ich bin mit meinen neuen Arbeiten meiner Zeit und demjenigen was unsre Theater leisten können, weit — weit vorausgeeilt. Bereits ist mir Karlsruhe für den Tristan schädlich gewesen: meine Feinde sprengen mit Schadenfreude aus „das sei zwar meine beste Partitur, aber unaufführbar". Ich komme nach Wien. Ander krank; es stellt sich endlich heraus, daß für diesen ganzen Winter schwerlich auf ihn zu rechnen sein wird. Dieses Unglück wird wieder benutzt, die Unausführbarkeit der Oper auf's Tapet zu bringen. Der neue Tenor Morini, dessen Debüts ich entgegen sehe, hat alle Opern erst neu mit dem deutschen Text zu lernen: soll er dem Repertoir nützen, so ist es schwierig ihn 2 Monate mitten im Winter für eine neue Oper herzugeben. Ich habe mich an den Gedanken zu gewöhnen, wohl erst im Herbst des nächsten Jahres die Aufführung mir zu erwarten. Unter solchen Umständen herrscht auch in der Direction Unentschlossenheit: es fällt mir schwer, ein großes Honorar anzusprechen; vergeben will ich mir aber auch nichts. Tannhäuser, Lohengrin hier neu einzustudiren, und dadurch die Aufmerksamkeit auf meine Leistungen als Dirigent zu wenden, (wodurch eine Anstellung als General-Musik-Director leicht anzuregen gewesen wäre) war auch unmöglich. So daß ich im Augenblicke nichts — nichts für mich in Wien thun kann. Wie steht's nun anderswo?

Kein Mensch frägt nach mir. Ich habe ganz und gar wieder von vorne anzufangen. Nach meiner Kunst ist nirgends ein Bedürfniß, und überhaupt die Zeit den Kunstinteressen sehr nachtheilig. Ich will nach Berlin gehen, und sehen was ich persönlich dort für Eindruck machen kann. Aber was hoffen? Sehr wenig. Aus Paris nichts Aufmunterndes. Der Direktor des théâtre lyrique ein unentschlossener, ewig von Geldnoth verfolgter, muthloser Mensch. An der Opéra comique Alle Statute gegen den Tannhäuser: Roger hat nur einmal die Aufführung zu Stande bringen dürfen. Von Perrin und einem neuen Theater unter ihm ist wieder die Rede. Rienzi — ferne Zukunft. Für den Augenblick Alles problematisch. Durch meinen Fortgang von Paris Alles erschöpft, was ich von Succurs erwarten konnte. So — armer Mutzi — ist meine äußere Lage, wirklich hülflos und verzweiflungsvoll. — Wie glaubst Du nun, daß es mit meinem Inneren steht? Seit Jahren wieder ganz meinen Arbeiten, die mich einzig immer aufrecht hielten, entrissen: Alles, was ich arbeiten könnte, wenn ich noch irgend Lust hätte, muß mir chimärisch vorkommen. Wie es aufführen, bei diesem elenden Zustande der vorhandenen Operntheater? Ich fühle es tief in mir — wenn es so fort geht, bin ich am Ende. Ich habe auf nichts mehr Hoffnung und Vertrauen. Dieß macht mich bitter: auch wird mir Aerger über Aerger nicht erspart. Oft sage ich mir: ach! könntest Du doch ganz aus der Welt

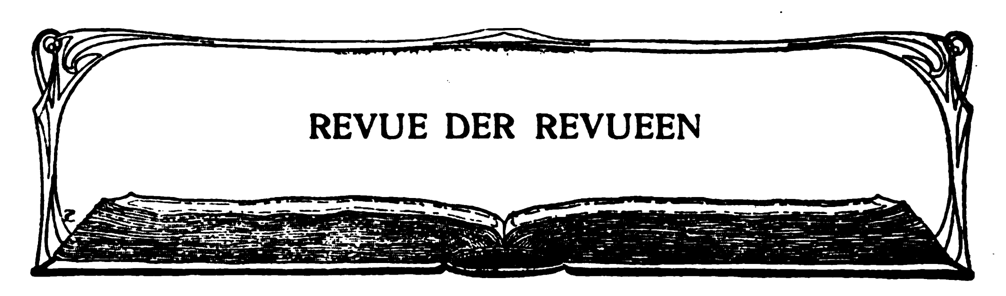
verschwinden! — Ernstlich sehe ich auch, daß meiner künstlerischen Zukunft, wenn ich noch irgend eine Aussicht dafür habe, nur dadurch ein Boden verschafft werden könnte, daß ich mich dauernd wieder mit der Pflege eines Theaters befassen kann. Dazu bedarf ich aber eben der Stellung, um die ich mich bemühe, und für die ich noch so gar keine Aussicht habe. Für Wien kann ich erst in einem Jahre mir etwas erwarten. Wie nun Geduld haben? Wie Muth und Lust zu einem ewig so gehinderten Leben behalten? — Ach! ich könnte so stundenlang fortfahren, und erschöpfte doch alle die Gründe meiner tiefen, ich kann sagen, verzweiflungsvollen Stimmung nicht. Noch behalte ich zwar den Kopf oben: nichts was mir irgend nützen könnte, vernachlässige ich. An Seebach habe ich bereits ohnlängst geschrieben: die Amnestie, die Amnestie ist gar zu wichtig. Gestern schrieb ich auch wieder an Pourtalès. Ich will wenigstens, daß man wissen soll, wie verlassen ich bin, damit man, wenn ich doch einmal drauf ginge, nicht sagen könne, man habe nichts davon gewußt! —

Was kann ich Dir nun, arme Frau, in so trauriger Lage, mit so traurigem Bewußtsein, anbieten? — Um Gottes Willen mach' mir das Herz nicht noch schwerer! — Sei versichert, daß ich die Sorge für Dich nicht aus dem Auge verliere: ich hoffe in Berlin etwas zu erwirken, was auch Dir zur Beruhigung gereicht. Dahin will ich denn zunächst. Ob dann noch nach Paris? das soll von Nachrichten abhängen. Käme diesen Winter noch der Tristan (mit Morini) in Wien zu Stande, so wollte ich das als ein großes Glück betrachten, was allerdings wichtige Folgen haben könnte. Aber — alles ist so lose und locker, und man muß eben nur sehen, wie man sich von Tag zu Tag durch frißt. — In Wahrheit — — schöne Auspizien für eine silberne Hochzeit! — Ach, mein Kind! darin liegt ja mein Gram! Ich glaube fast, wir thäten recht, für diesmal diesen Tag gänzlich zu ignoriren! Das Schicksal ist nun einmal grausam zuwider. Doch ist's noch etwas Zeit bis dahin: möglich, daß etwas Gutes eintrifft! Ist dieß der Fall, so wollen wir ihn doch still zu feiern suchen! Ich bin Dir um diese Zeit wahrscheinlich nicht weit: — wollen sehen! Aber — um des Himmels Willen, füge zur wahren Noth nicht noch eingebildete! Wahrlich, wir haben genug! Ich kann Dir wahrlich nichts anderes sagen! —

Nun! leb' so wohl als Du kannst für heute! Und — möge das Schicksal es fügen — wie es wolle, ich beschwöre Dich, schweige, schweige vollständig über Alles Jene! Du scheinst nun einmal ewig dabei im Unklaren bleiben zu müssen!

Nochmals, leb' wohl — und sei gut Deinem

Manne R.



Aufsätze aus Tagesblättern zu Richard Wagners 25. Todestage

AUGSBURGER ABENDZEITUNG (Beilage: Der Sammler) 1908, No. 19. — Paul Ehlers schreibt in dem Aufsatz „Unsere Verpflichtung gegen Wagner“: „Millionen ergötzen sich an der bunten Welt seiner Dramen, lassen sich von der verzehrenden Glut seiner Töne in bebende Erregung versetzen, die an ihrer Seele Grundfesten rüttelt; seine Kunst ist es, deren Wirkung jeder an sich spürt, aber ihre bannende Macht liegt nicht im Künstlichen, noch im Künstlerischen, sondern im Ethos. Bewußt oder unbewußt beugt sich ihm, wer seine Dramen sieht und hört ... Wagner hat uns ein unermeßliches Erbe hinterlassen, mit dem Erbe aber auch die ernsten Pflichten, seiner treu zu walten.“ Zu diesen Pflichten zählt Ehlers, ein Gesetz zu schaffen, durch das der Familie Wagner das Urheberrecht am „Parsifal“ erhalten bliebe, oder den „Parsifal“ von 1913 als Nationaleigentum zu erklären und „ihm eine aus erlauchten Geistern der Kunst gewählte Verwaltung zu geben“. Ferner sei es Pflicht des deutschen Volkes, „den als Provisorium aufgeführten Bau des Bayreuther Festspielhauses zu monumentalisieren und den Bayreuther Stipendienfonds zu verstärken.“

BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 13. Februar 1908. — Erich Kloß berichtet in dem Aufsatz „Richard Wagner“ über die letzten Tage des Meisters.

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN vom 13. Februar 1908. — Der Aufsatz „Aus Wagners letzten Tagen“ berichtet über Wagners Leben in Venedig und über sein Begräbnis. — Unter dem Titel „Ein paar Erinnerungen an Richard Wagner“ werden einige bekannte Mitteilungen von Wendelin Weißheimer und Ludwig Schemann über ihre Erlebnisse mit Wagner, sowie einige Stellen aus der im Jahre 1842 in der „Zeitschrift für die elegante Welt“ veröffentlichten kleinen Selbstbiographie Wagners wieder abgedruckt. — Über „Richard Wagner und Friedrich Hebbel“ wird ein, auch in vielen anderen Tagesblättern erschienener Aufsatz veröffentlicht, in dem gezeigt wird, daß Hebbel das Wagnersche Gesamtkunstwerk sehr gering schätzte.

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) vom 13. Februar 1908. — Der Aufsatz „Richard Wagner“ von Hs. handelt hauptsächlich von den „Verdiensten, die Wagner sich um die Mehrung des deutschen Ansehens“ erworben hat.

DER REICHSBOTE (Berlin) vom 13. und vom 14. Februar 1908. — Paul Geyer weist in einem kurzen Aufsatz „Zu Richard Wagners Todestage“ darauf hin, daß vor 25 Jahren „das Verständnis für Wagnersche Kunst“ erst „allmählich aufzugehen begann“, heute aber Richard Wagner „populär wie kein anderer deutscher Meister“ ist. Dann spricht Geyer von dem deutschen Charakter der Wagnerschen Werke. — Der Aufsatz „Zu Richard Wagners 25. Todestage“ berichtet ausführlich über die Ausstattung der Wagnerschen Wohnung im Palast Vendramin und kurz über Wagners letzte Krankheit.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) vom 12. Februar 1908. — Hans von Wolzogen stellt in dem Aufsatz „Nach fünfundzwanzig Jahren“ nach Mitteilungen über die wachsende Zahl der Aufführungen Wagnerscher Werke fest, dass man mit dem „abzuzählenden Erfolg ... zufrieden sein dürfte“ und daß dank dem Vorbilde Bayreuths

„auch künstlerische Fortschritte stattgefunden" hätten. Eingehend schildert der Verfasser die Verdienste Bayreuths. Als Pflicht aller, die „sich als ‚die Seinen' bekennen", bezeichnet es Hans von Wolzogen, dahin zu wirken, 1.) daß „Parsifal" auch nach dem Jahre 1913 nur im Bayreuther Festspielhause aufgeführt werden dürfe, 2.) dass das Vermögen der Stipendienstiftung auf eine Million erhöht werde, und 3.) daß „Bayreuth zur Feier des 100. Geburtstages seines Begründers durch einen großen Aufschwung verständnisvoller Nationalhilfe wirklich ganz auf eigene Künstlerfüße gestellt werde", so daß Bayreuth nicht mehr von den Künstlern anderer Bühnen abhängig wäre.

DER TAG (Berlin) vom 13. Februar u. v. 1. März 1908. — Carl Krebs fragt in dem Aufsatz „Richard Wagner": „Sehen wir Anzeichen dafür, daß sein Ideal sich zu verwirklichen beginnt, oder daß es sich irgend einmal verwirklichen könnte?" und antwortet darauf „kurz und schroff: nein!" Weder auf das künstlerische Schaffen noch auf die Kunstpflege und die gesammte Kultur habe Richard Wagner die von ihm gewollte Wirkung ausgeübt. Seine Werke seien zwar „Repertoirestücke" geworden, aber vorwiegend „weil sie ‚Kasse machen' und weil sich an ihnen Ausstattungskünste besonders gut ausüben lassen"; neben ihnen würden „die fadesten und seichtesten" Operetten aufgeführt. Das deutsche Volk dürfe nicht stolz darauf sein, dass auch das Ausland Wagner'sche Kunst pflegt; „denn Richard Wagner hat zwar alles für uns Deutsche, wir dagegen haben nichts für ihn getan." — Josef Kohler stimmt in dem Aufsatz „Richard Wagner als Philosoph und Dichter" diesen Ansichten Krebs' zu, spricht dann von Schopenhauers und Wagners Anschauungen vom Wesen der Musik und begründet am Schluß die Ansicht, daß Wagner auch auf die Dichtkunst unserer Zeit keinen großen Einfluß ausgeübt habe.

BERLINER TAGEBLATT vom 13. Februar 1908. — Leopold Schmidt spricht in dem Aufsatz „Richard Wagner" die Ansicht aus, „daß Richard Wagner, wie in vielen andern Dingen, auch in bezug auf die Macht seiner Wirkung eine fast einzige Ausnahme [von der Regel, daß große Wandlungen sich langsam vollziehen] in der Geschichte" bildet. Der Zeitabschnitt von etwa 1860 bis 1885 umschließt eine Periode der Umwälzungen, wie sie sich gründlicher und schneller nie vollzogen haben. Eine neue Welt wurde erschlossen, und zwar nicht nur auf dem Gebiete der Oper; an den Grundpfeilern traditioneller Anschauungen wurde gerüttelt, die ganze Stellung der Tonkunst zum Leben und zu den andern Künsten wurde von Grund aus geändert. In der kurzen Zeit nach seinem Tode sei auch „eine merkwürdige Verschiebung, ja Verkehrung des Urteils über ihm eingetreten: Wir sähen „jetzt Wagner viel mehr im Zusammenhang mit der Vergangenheit als mit dem, was nach ihm gekommen.... Aus dem großen Reformator ist ein Klassiker geworden." „Wir bewundern nicht mehr, was er zerstört, sondern was er aufgebaut hat, er, einer der größten musikalischen Erfinder aller Zeiten, ein Meister der Form (freilich seiner eigenen!) wie nur irgend einer." Viel zu wenig aber habe man bisher versucht, „das rein musikalische Phänomen" Richard Wagner zu ergründen. „Die wichtigste und dankbarste Aufgabe einer zukünftigen Wagner-Forschung" sei es, endlich das Wesen des Tondichters Wagner und die „Natur seiner musikalischen Ausdrucksformen in historischer Auffassung darzustellen".

BERLINER ZEITUNG AM MITTAG vom 13. Februar 1908. — Ein Anonymus protestiert in dem Aufsatz „Richard Wagner" „gegen die Unterstellung, als hätte Wagner den Krieg von 1870 gewonnen und wären alle Komponisten vor ihm Vaterlandsverräter gewesen", ohne zu sagen, wer denn das behauptet habe. Auch

protestiert er gegen den „Angstschrei“: „Zurück zu Mozart!“ „Lustig flattern von Wagner die Fahnen der Sehnsucht in eine leuchtende Zukunft“(!).

EISLEBER TAGEBLATT vom 13. Februar 1908. — C. Gerhard berichtet in dem Aufsatz „Richard Wagner“ über die letzten Tage des Meisters und über den Eindruck, den die Todesnachricht ausübte. Darauf zeigt der Verfasser in schönen Worten, daß der Schlüssel zur Erklärung des allgewaltigen Zaubers der Wagnerschen Werke in dem Worte des Meisters liegt: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe“.

ALLGEMEINER ANZEIGER (für Erfurt) vom 15. Februar 1908. — In dem „Mahnwort“ „Die Deutschen 25 Jahre nach Richard Wagners Tode“ sagt Cyriak Fischer: „Seien wir ... an dem eben verflossenen Erinnerungstage ehrlich gegen uns und gegen den Meister: ein neuer Wagner, träte er heute auf, fände die Lage nicht gebessert, würde er wieder in diese eisige Vereinsamung gedrängt.“ „Nach wie vor sind die Künste für die ungeheure Mehrzahl unserer Volksgenossen doch nur die Objekte der Unterhaltung, des Luxus, des Genusses.... Es ist anerkannt, daß in Deutschland nie zuvor ein so ausgesprochen materialistisch-mammonistischer Geist geherrscht hat wie dermalen“. Zu den „Pflichten ..., die das Vermächtnis des Meisters uns auferlegt“, zählt es der Verfasser, dafür zu sorgen, daß auch nach 1913 der „Parsifal“ nur in Bayreuth aufgeführt werden dürfe.

GENERAL-ANZEIGER (Frankfurt am Main) vom 12. Februar 1908. — „Zu Richard Wagners 25. Todestag“ stellt Paul Fulda einige unverständige Aussprüche berühmter Kritiker über Richard Wagner zusammen und weist darauf hin, wie sehr Wagner unter dem Unverstand seiner Zeitgenossen zu leiden hatte.

HAMBURGER FREMDENBLATT vom 13. Februar 1908. — Unter dem Gesamttitel „Richard Wagner zum Gedächtnis“ werden in einer Beilage die folgenden Aufsätze veröffentlicht: „Ein Wort zum Nationaldank für Wagner“ von Karl Grunsky handelt hauptsächlich von dem Vorschlag Sigmund Benedicts, „eine von der Festspielverwaltung ganz unabhängige Stiftung einzurichten, die möglichst allen Strebsamen, Würdigen, den Besuch der Festspiele ermöglichen soll.“ — „Richard Wagners kulturelle Bedeutung“ von Ludwig Karpath (siehe unten). — „Die Naturschilderungen bei Richard Wagner“ von Heinrich Chevalley (aus der Leipziger „Illustrierten Zeitung“). — „Die Bestattung Richard Wagners“ von Hans Pfeilschmidt (der auch in unserem „Wagner-Kalender“ erschien).

KÖLNISCHE ZEITUNG vom 13. Februar 1908. — Der Aufsatz „Richard Wagner“ erinnert daran, daß noch in den 70er Jahren der Professor der Psychiatrie Puschmann in einer eigenen Schrift Richard Wagner als wahnsinnig erklären konnte, ohne sich in den Augen der ganzen Welt lächerlich zu machen. Es folgt eine kurze Lebensbeschreibung. Auf die Frage „Sind nun die künstlerischen Forderungen, die Wagner an die Aufführungen seiner Werke stellte, heute vollständig erfüllt worden?“ antwortet der Verfasser: „Leider nein, und nichts beweist so sehr die Größe seines Genius, als daß er auch trotz ungünstiger Erscheinungsbedingungen wirkt und fesselt“.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (Beilage: Blätter für Literatur und Kunst) vom 14. Februar 1908. — Hugo Daffner untersucht in dem Aufsatz „Richard Wagner“ besonders die musikgeschichtliche Bedeutung Wagners. — Der interessante Aufsatz „Cosima Wagner als Hebbel-Übersetzerin“ von Paul Bornstein bespricht Cosima Wagners 1858 in der „Revue germanique“ erschienene Übersetzung der „Maria Magdalena“ und die Stellung Liszts, Bülows und ihrer Freunde zu Friedrich Hebbel.

LUZERNER TAGBLATT (Beilage: Illustr. Luzerner Chronik) vom 14. Febr. 1908. — Der Aufsatz „Richard Wagner in Luzern" enthält eine Lebensbeschreibung des Meisters, die besonders ausführlich über sein Leben in Zürich und in Tribschen berichtet.

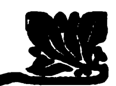
MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 13. Februar 1908. — Der Leitartikel dieses Blattes ist ein Aufsatz von Wolfgang Golther mit dem Titel „Ehrt euren deutschen Meister!" Golther zeigt, daß „Richard Wagner von Anfang an immer nur einem Ziel zugestrebt" hat, nämlich dem, das er in Bayreuth zu erreichen suchte. Bayreuth nennt Golther „das ersichtlich gewordene Sinnbild einer neuen deutschen Kunst und einer neuen, vertieften Kultur, die sich beide ineinander spiegeln sollen. Die Kunst dient nicht dem Luxus oder der Kurzweil, sie hat vielmehr die Aufgabe, zu geistiger Kultur zu erziehen." Eine „Dankespflicht" des deutschen Volkes gegen Wagner nennt es der Verfasser, „seinen letzten Willen heilig zu halten, den er im Brief an den König vom 28. September 1880 also aussprach: ‚In Bayreuth darf der Parsifal in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden.'" — Dieselbe Nummer enthält auch ein Beiblatt, das unter dem Gesamt-Titel „Zum 25. Todestage Richard Wagners" die folgenden lesenswerten Aufsätze vereinigt: „Richard Wagners Tod" von Friedrich Möhl. — „Richard Wagners Persönlichkeit und Briefwechsel" von Max Koch (enthält einen bisher unveröffentlichten Brief an E. B. Kietz vom 1. Februar 1846 und den ältesten bekannt gewordenen Brief Wagners, den er am 20. September 1830 von Magdeburg aus an seine Mutter schrieb). — „Zur Frage der Aufführung von Richard Wagners Jugendoper ‚Das Liebesverbot'" von Fritz Cortolezis, der eine Aufführung des Werkes empfiehlt, trotzdem Wagner selber u. a. sagte: „Mein ‚Liebersverbot' gab ich nun fast gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte." — „Statistik der Wagner-Aufführungen" (auf deutschen Bühnen 1906/7).

POSENER NEUESTE NACHRICHTEN vom 12. Februar 1908. — Ernst Boerschel spricht in dem Aufsatz „Dem Andenken Richard Wagners" die Ansicht aus, daß Wagners größte Bedeutung nicht auf dem der Musik, sondern auf dem des Dramas liege. Auch ohne Musik würden die Gestalten seiner Dramen „voller Kraft und Leben dastehen. Jede von ihnen ein voller, klarer, persönlicher Begriff." „Lediglich als Dichtungen würden Wagners Werke den Umschwung der deutschen Bühnenkunst hervorgebracht haben, der sich dann durch die Hilfsmacht der Musik vollends gestaltete".

WEIMARISCHE LANDESZEITUNG „DEUTSCHLAND" vom 13. und vom 14. Februar 1908. — Unter der Überschrift „Zum 25jährigen Todestag R. Wagners" wird der am 18. Februar 1883 in dieser Zeitung erschienene Bericht über die Beerdigung Richard Wagners wieder abgedruckt (13. II.). In diesem Bericht stehen auch die am Grabe gehaltenen Ansprachen Munckers und Feustels. — In der nächsten Nummer druckt die Zeitung ein von dem damaligen Generalintendanten von Loën s verfaßtes und am 18. Februar 1883 im Weimarer Hoftheater vor der Aufführung der „Walküre" von Hildegart Jenicke deklamiertes Gedicht auf Wagners Tod wieder ab. — Darauf folgt der kurze Aufsatz „Wie Richard Wagner starb."

FREMDENBLATT (Wien) vom 13. Februar 1908. — J. B—r. feiert in dem Aufsatz „Richard Wagner" in kurzen, aber schönen Worten Wagner als den Neuschöpfer des deutschen Mythos. — Darauf folgt ein Aufsatz über „Wagners letzte Tage". — Unter dem Titel „Richard Wagner und das Hofoperntheater" berichtet A. J. W. über die Zahl der Aufführungen Wagnerscher Werke in Wien seit 1858.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 13., 15. und 18. Februar 1908. — Einen interessanten Aufsatz veröffentlicht Felix Weingartner unter der Überschrift „Ein Vierteljahrhundert nach Wagners Tod" (13. Februar). „Siege, wie sie Wagner errungen, stehen in der Kunstgeschichte vereinzelt da ... Seine Musik ist in der ganzen Welt heimisch geworden. Die große Idee der Bühnenreform aber . . . ist unverstanden geblieben." „Die Freigabe der letzten Werke Wagners" ist nach Weingartners Ansicht „diesen selbst verderblich geworden. So gut und schlimm es ging, mußten sie, entgegen ihrer eigentlichen Bestimmung, den Spielplänen der Theater eingefügt werden... Die künstlerische Grundlage der Theater wurde durch sie nicht gehoben, sondern die Werke in das jeweilige bessere oder schlechtere Niveau hinabgezogen." „Gerade die Verallgemeinerung jener übergroß angelegten Bühnentondichtungen, die ihr Schöpfer in kühnem und richtigem Selbstbewußtsein isoliert wissen wollte, hat auch insofern nicht günstig gewirkt, als sie die Empfänglichkeit für Kunstwerke, die mit weniger wuchtigen Mitteln gearbeitet sind, beeinträchtigt und dadurch eine bedauerliche Einseitigkeit und in deren Gefolgschaft eine Verflachung des künstlerischen Empfindens im Theater herbeigeführt hat.... Werke, die Grazie, harmonische Proportion, feinen Humor besitzen ... stehen in der allgemeinen Gunst abseits. Ich erinnere an die ‚Widerspenstige', den ‚Barbier von Bagdad' und den ‚Falstaff'. Die feine Spieloper ist durch eine frivole Abart der Operette, die Tragik durch blutrünstigen Verismus verdrängt. Selbst Mozart hat unter Teilnahmslosigkeit zu leiden, und Gluck ist in deutschen Landen so gut wie verschollen." Den Schluß des Aufsatzes bildet ein begeistertes Lob der „Meistersinger". — Unter der Überschrift „Erinnerungen Wiener Künstler an Richard Wagner" wird über Unterredungen mit Amalia Friedrich-Materna und Hermann Winkelmann berichtet, die einem Vertreter der Zeitung von ihren Erlebnissen mit dem Meister erzählen. — Angelo Neumann veröffentlicht den Aufsatz „Wie ich die Kunde von Richard Wagners Tode vernahm". — Julius Korngold weist in dem Artikel „Fünfundzwanzig Jahre nach Wagners Tode" auf die „unerhört anwachsende Ausbreitung von Wagners Werken" hin, die auf deutschen und ausländischen Bühnen öfter als die irgend eines andern Künstlers aufgeführt werden. „Gewiß, wir übersehen es nicht und beklagen es auch nicht: es ist ein Sieg des dramatischen Musikers, nicht der des Theoretikers.... Wagners Theorie vom Gesamtkunstwerk hat weder die Oper noch das Wortdrama erschüttert, denen sie den Krieg erklärte.... Ja, es könnte fast für den älteren Opernstil sprechen, daß er Beharrung zeigt, die Kraft der Fortentwicklung offenbart. Freilich dankt er gerade für diese Entwicklung das Gewichtigste Wagners Prinzipien, die ihm das frische Blut reicherer und freierer Ausnützung des Orchesters, schärferer dramatischer Charakteristik und wirksamer Verwendung der Erinnerungsmelodie zugeführt haben." „Wagners ‚Allkunstwerk' hat auch sonst die Künste in ihrer Einzelexistenz ungefährdet gelassen. Man malt, dichtet, macht auch Instrumentalmusik wie früher.... Das theoretische Ideal des ‚Kunstwerks der Zukunft' hat keine Zukunft." Wagner der Dichter dürfe nicht von dem Musiker getrennt werden. Wagners Gestalten und Bilder erhielten wie die der Opern Mozarts u. a. ihre Macht erst durch die Musik. Wenn die Musik des „Nibelungenringes" verloren ginge, so wäre es zweifelhaft, „ob die poetischen und dramatischen Eindrücke von Wagners ‚Nibelungen' stärker wären als die von Hebbels ‚Nibelungen'". „Gerade daß Wagners dichterische Phantasie aus der Traumwelt seiner Musik genährt ist, gibt ihr die magische Kraft — vorausgesetzt eben, daß diese Musik auch hinzutritt." Am Schluß bespricht Korngold den großen Einfluß Wagners auf die



Darstellung und den Gesang auf der Bühne. — Der Aufsatz „Beim ersten Festspiel in Bayreuth" von w. handelt hauptsächlich von dem Leben in Bayreuth während der ersten Festspiele, weniger von den Aufführungen.

RHEINISCHER KURIER (Wiesbaden) vom 9. Februar 1908. — Die Sonntagsbeilage enthält den Aufsatz „Der Humor Richard Wagners" von Gustav Brendel.

PREUSSISCH-LITTHAUISCHE ZEITUNG (Gumbinnen) vom 6. Februar 1908 und WITTENER TAGEBLATT vom 10. Februar 1908. — Otto Melbers spricht in dem Aufsatz „Richard Wagner und das moderne Leben" zunächst über die Mißgunst und die Verständnislosigkeit, mit denen Richard Wagner zu kämpfen hatte, und weist dann auf den großen Einfluß hin, den er jetzt auf die Musik, die Literatur, die Sprache und die Philosophie ausgeübt hat.

GERMANIA (Berlin), BRESLAUER ZEITUNG, RHEINISCH-WESTFALISCHE ZEITUNG (Essen a. d. Ruhr), NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (Mannheim) und WIESBADENER TAGEBLATT vom 13. Februar 1908. — Ludwig Karpath spricht in dem Aufsatz „Richard Wagners kulturelle Bedeutung" die Ansicht aus, daß „die künstlerische Entwicklung eines Volkes mit der politischen, mit der kulturellen Hand in Hand" gehe, und bespricht Richard Wagners Bearbeitung der deutschen Sagen, seine Anschauungen von der Musik und dem Drama usw.

ROSTOCKER ZEITUNG und NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (Mannheim) vom 12. Februar 1908. — Karl Franz feiert in dem Aufsatz „Richard Wagner" den Meister als Dichter, Musiker und Bühnenreformator. „Man wird die Dichterschaft in Richard Wagner vielleicht besser noch als in seinen Opernbüchern ... erkennen dürfen, wenn man ... in seinen Prosaschriften blättert, wenn man bei seinen Briefen verweilt."

ANHALTISCHER STAATSANZEIGER (Dessau) und HANNOVERSCHER COURIER vom 12. Februar 1908. — Paul Bekker schreibt in dem Aufsatz „Richard Wagners Tod" über den Verkehr Wagners mit den unteren Volkskreisen in Venedig: „Diese Liebe zu den Niedrigen und geistig Armen ist einer der sympathischsten Züge des Menschen Wagner. Um so sympathischer als gar nichts Posiertes, Absichtliches, kein bewußtes Streben nach Popularität darin lag. Es war die echt bürgerliche Gemütlichkeit, die Lust an heiterer Geselligkeit, der deutsche Hang zum Kleinleben — die gesundeste Seite seiner Natur, die in den ‚Meistersingern' ihren reinsten künstlerischen Ausklang gefunden hat ... Es ist eines der vielen Rätsel von Wagners Psyche, ... wie eine durch und durch theatralische Natur, deren Hang zum Dekorativen, Kostümierten sich bis auf intime Züge der Häuslichkeit erstreckte, gleichzeitig so viel erdgeborene, wurzelständige Frische und quellende Gemütstiefe in sich bergen konnte." Nach einem kurzen Rückblick auf Wagners Leben berichtet Bekker über die letzten Tage und über die Krankheit Wagners und druckt aus Perls Schrift „Richard Wagner in Venedig" die Beschreibung der Ausstattung des Arbeits- und Sterbezimmers des Meisters ab. Im Anschluß daran weist er auf das „Orientalische" der Wagnerschen Natur, „das Überhitzte, Krampfhafte, Fiebrische seines Wesens" hin.

VOLKSZEITUNG (Berlin) vom 13. Februar und PFÄLZISCHER KURIER (Neustadt a. H.) vom 14. Februar 1908. — In dem Aufsatz „Richard Wagner" zeigt Kurt Rudolf Kreuschner vornehmlich, aus welchen „Wirrsalen und Kümmernissen des Kampfes um die eigene Geltung" Wagner „zur Sonnenhöhe des Ruhmes" emporstieg.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Das Ereignis der Saison brachte das Erscheinen Gemma Bellincioni's in der Italienischen Oper, wo sie in einem längeren Gastspiel als Fedora, Carmen, Tosca, Nedda und zum Schluß als Salome auftrat. Die letztere Rolle, die sie mit Strauß studiert hat, bot der genialen Frau Gelegenheit, ihr ganzes wunderbares Können zu entfalten und eine erschütternde Charakterzeichnung der Prinzessin von Judäa zu liefern. — Die Französische Oper kann sich zu Neuigkeiten nicht aufschwingen und führt immer wieder alte Paradestücke wie „Hugenotten“ und „Jüdin“ vor. Als Gäste traten bei ihr auf: Alvarez von der großen Oper in Paris und Merina aus Antwerpen, ein Tenor mit glänzenden Stimmmitteln. — Die Niederländische Oper scheint aus ihrer Lethargie erwachen zu wollen; es sind zwei Gesellschaften in der Bildung begriffen, die eine unter dem langjährigen Operndirektor van der Linden, die andere unter dem zweiten Dirigenten des Concertgebouw Henckeroth, deren Statuten bereits die Königliche Genehmigung erteilt ist. Hans Augustin

ANTWERPEN: Blockx' neue Oper „Baldie“ erfreut sich dauernd der Gunst des Publikums und scheint einen festen Platz im Repertoire behaupten zu wollen. Ein erfreuliches Ereignis war die 50. Aufführung von Wambachs gefälligem „Quentin Massys“, die dem beliebten Komponisten erneut große Sympathiebeweise seiner Landsleute einbrachte. Wie ich höre, soll das Werk nächsten Winter auf einer deutschen Bühne zur Darstellung gelangen. Von deutschen Opern fanden Wiederholungen von „Lohengrin“, „Freischütz“, „Zar und Zimmermann“ und „Figaros Hochzeit“ statt. Als Elsa gastierte Maud Roosevelt vom Elberfelder Stadttheater, die vorläufig das große Publikum mehr als Nichte des amerikanischen Präsidenten interessierte, denn als Künstlerin. Während die Aufführung des „Freischütz“ manchen Wunsch unerfüllt ließ, besitzen wir für ein gutes Gelingen Lortzingscher Werke alle Elemente; für „Figaro“ fehlen, wie fast überall, eigentliche Mozartsänger. A. Honigheim

BERLIN: Im Königlichen Opernhause ging Wilhelm Kienzls „Evangelimann“ zum 100. Male in Szene. Einen so ungewöhnlichen Erfolg in der kurzen Zeit von 13 Jahren kann erfahrungsmäßig nur ein Werk haben, das dem Geschmack und Unterhaltungsbedürfnis der Menge bis zu einem gewissen Grade entgegenkommt. Kienzl ist in seiner Weise ein Idealist; das hat er in seinem „Don Quixote“ und sonst in seinem musikalischen und schriftstellerischen Schaffen des öftern bewiesen. Er glaubt sogar ein Jünger Wagners zu sein, zu dessen Füßen er in jungen Jahren gesessen hat. Seine Erfolge verdankt er jedoch einer stark populären Ader, die in ihm schlägt, und die ihn um die Wahl der künstlerischen Mittel zuweilen recht unbekümmert sein läßt. Was dem Instinkt der Masse schmeichelt, ist es auch, was im „Evangelimann“ wirkt und gerade dieser Oper dauerndes Bühnenleben geschenkt hat. Mit einer der Wirklichkeit nacherzählten Begebenheit weiß er jene Rührung zu erzielen, die der gekränkten Unschuld und edelmütigem Verzeihen nie versagt wird. Das alles ohne viel Kunst, aber mit Kenntnis dessen, was das Theater verlangt. Kienzl ist im Grunde keine genialische Natur, aber ein bedingt Eigener, wo er einem mehr philiströsen Empfinden nach der Seite des Lustigen oder Sentimentalen Ausdruck gibt. Deshalb gelingen ihm die volkstümlichen Szenen und die sentimentalen am besten. Das Wagnertum dagegen, das er gern zur Schau trägt, bleibt äußerlich, weil es mit seinem eigensten Wesen nicht organisch verbunden ist. Und je prätentiöser er es in den Vordergrund rückt, desto ärgerlicher ist es ehrlich empfindenden Musikern. Immerhin hat das Werk da, wo es die Volksoper streift, etwas Sympathisches, und man begreift, daß es aufs Publikum nach wie vor seine Wirkung übt. Die Berliner Hofoper hat seit seinem Erscheinen dem „Evangelimann“ das förderndste Interesse bekundet. Die Jubiläums-Aufführung war neustudiert, mit ersten Kräften besetzt und szenisch sehr hübsch ausgestattet (wenn auch die architektonischen Verhältnisse dem ersten Bilde etwas gedrücktes gaben). Unter den Darstellern zeichnete sich Baptist Hoffmann als Johannes aus. Die andern Hauptrollen waren mit den Damen Destinn und Goetze und Ernst Kraus besetzt. In den Ensembles vermißte man zuweilen Reinheit des Gesanges, im Orchester feines abgetöntes Zusammenspiel. Gut machten sich die Kinderszenen. Leiter der Vorstellung war der Komponist selber, dem bei jeder Gelegenheit der herzliche Dank der Hörer entgegenscholl.

In der Komischen Oper hat Direktor Gregor mit einem unüberlegten Experiment die Zahl seiner Mißerfolge vermehrt. Er unternahm es, die „Fledermaus“ textlich umzuarbeiten, die Handlung nach Altwien zu verlegen und das teilweise stark veränderte Straußsche Meisterwerk in den unkleidsamen Biedermeier-Kostümen der dreißiger Jahre den erstaunten Zuschauern vorzuführen. Bei aller Anerkennung, die man den mit vielem Geschmack getroffenen dekorativen Einrichtungen, manchen Verbesserungen des Dialogs und der Inszenierung und dem diesmal von Kapellmeister Otto Lohse aus Köln geleiteten Orchester zollen muß, war doch der Gesamteindruck ein recht unerfreulicher. Selbst wenn die musikalische Wiedergabe berechtigten Ansprüchen genügt hätte, wäre das Experiment aus inneren Gründen verfehlt gewesen; bei den ganz ungenügenden gesanglichen Leistungen (besonders der Damen) mußte man es geradezu als ein Attentat gegen das klassische Werk unserer Operettenliteratur empfinden. Wieder ein lehrreiches Beispiel, wohin anmaßende Neuerungssucht Unberufener zu führen vermag! Wäre die auf Umgestaltung und Umkleidung verschwendete Mühe an eine gleichmäßig gute, wahrhaft lustige Darstellung des Originals aufgewendet worden, der Erfolg wäre ein anderer als dieser auf kritiklosen Premièrenbeifall gegründeter gewesen. Von den Mitwirkenden sind einzig Herr Pfann, ein degagiert spielender Eisenstein, und Herr Mantler, ein in seinem böhmischen Dialekt recht komischer Frosch zu nennen.

Dr. Leopold Schmidt

BREMEN: Unter Egon Pollaks feuriger und doch auch im Detail ungemein klarer Leitung kam Richard Strauß' „Salome" in hervorragend guter Besetzung (Frl. Gerstorfer in der Titelrolle) und mit verstärktem Orchester hier zur ersten Aufführung. Die „Salome"-Kontroverse ballt sich mehr und mehr zu einem Chaos zusammen. Aber das scheint mir sicher, daß der musikalisch-bengalische Verklärungsversuch der naturalistisch ausgelösten perversen Erotik im Schlußgesang der armen kleinen Salome (wenn die Primadonnen nur nicht alle so — stattlich wären!) dem Werk die künstlerische Überzeugungskraft der Wahrheit und damit die ethische Heilkraft nimmt, die jedem echten Kunstwerk, auch dem die Krankheit darstellenden, von Natur innewohnt. Demnach ist das Werk lediglich ein Meisterstück des virtuosen Orchesterverstandes; und die Berechnung auf das Publikum stimmt. Im übrigen teilt sich Richard Strauß und seine „Salome" mit dem „Walzertraum" des Überbrettlers Oscar Straus in die überwiegende Herrschaft der dem Ende zueilenden letzten Saison der jetzigen Direktion. Aber Oscar ist dem großen Richard in der Gunst der breiten Masse doch über, und damit ist der Ehrgeiz des Geschäftstheaters natürlich erschöpft.

Dr. Gerh. Hellmers

BRÜSSEL: Im Monnaie-Theater gipfelte das Interesse der letzten Wochen im Auftreten des gefeierten Baritons Delmas von der Großen Oper in Paris, der mit seiner herrlichen Stimme verschiedene Male den Wotan und Hans Sachs zu allgemeiner Genugtuung interpretierte. Die Aufführungen waren auch von seiten der hiesigen Künstler durchaus tüchtig. — Eine interessante Abwechslung im laufenden Repertoire war eine Neueinstudierung des lange nicht gegebenen „Mefistofele" von Boito. Die Titelrolle hat in dem Bassisten Marcoux einen erstklassigen Vertreter. Doch auch der Tenorist Laffitte ist vortrefflich, und die schwierigen Chöre verdienen vollste Anerkennung. Das Werk, dessen Textbuch unter allen „Faust"-Opern dem Goetheschen Original vielleicht wohl am nächsten steht, interessiert in hohem Maße.

Felix Welcker

BUDAPEST: Nach Monaten eines wie schlaftrunkenen Experimentierens scheint man sich in der königlichen Oper der vorgesteckten ernsteren künstlerischen Ziele erinnern zu wollen. Zunächst wird ein weit energischeres Tempo der Arbeitsleistung angeschlagen. Der verflossene Monat Januar brachte uns endlich die erste größere Novität der Saison: André Messager's lyrische Komödie „Fortunio". Das Werk, dem als Libretto die bekannte, geistlos verballhornte Novellette Alfred de Musset's zugrunde liegt, erzielte leider nur geringen Erfolg. Die Partitur Messager's erscheint als die Arbeit eines vornehmen, formgewandten Meisters, bleibt aber in der Monotonie ihrer blassen Lyrismen stark hinter den anderen Werken des geist- und temperamentvollen Künstlers zurück. Um die von Kapellmeister Márkus mit vieler Liebe und feinsinniger Künstlerschaft einstudierte Vorstellung machten sich namentlich Frau Szoyer und Herr Gábor verdient. — In den wenigen Mußestunden, die das mit großer Energie betriebene Studium von Edmund von Mihalovich's romantischer Oper „Eliane" übrig ließ, wurde ein neues Balletdivertissement herausgebracht, das indes kaum als Lückenbüßer seine Schuldigkeit tun dürfte. Von allen Tanzdichtungen des letzten Jahrzehntes hält sich nur Raoul Mader's Tanzlegende „Die roten Schuhe" dauernd in der Gunst des Publikums. Die jüngste, hundertste Aufführung des graziösen Werkes, zu dessen Leitung Direktor Mészáros in kluger und taktvoller Weise den Komponisten selbst — seinen Amtsvorgänger — eingeladen hatte, brachte dem Autor und den Darstellern, vor allem der virtuosen kleinen Primaballerina Frl. Nierschy, rauschende Ehrungen. — Von einem bedauerlichen Verlust ist das Ensemble des Theaters durch das Ausscheiden des Baritonisten Wilhelm Beck getroffen worden, der einem Rufe an die Pariser Große Oper Folge leistete. Eine künstlerische Auszeichnung, die noch keinem ungarischen Sänger zuteil geworden war. Beck, ein stimmbegabter, intelligenter und überaus gewissenhafter Künstler — der unterdes in Paris als Telramund höchst ehrenvoll debütiert hat — besaß ein Repertoire von nahezu hundert Partieen, so daß sich ein vollwertiger Ersatz nicht leicht wird beschaffen lassen. Einstweilen wurde für ein zweimonatliches Gastspiel der ausgezeichnete Amsterdamer Baritonist Josef M. Orelio engagiert, der eine Anzahl der verwaisten heroischen Partieen, allerdings in holländischer Sprache, zur Darstellung bringen wird. — Vorübergehende Anregung danken wir wieder dem Gastspiel Karl Burrian's, der als José und Lensky stürmische Bewunderung, als Rodolfo (in Puccini's „Bohême") jedoch gedämpftere Anerkennung fand. — Einen interessanten Abend gab es in der von Raoul Mader geleiteten „Komischen Oper", die Domenico Monleone's Justamentsoper „Cavalleria rusticana" zur Aufführung brachte. Es ist jammerschade um die Kongruenz des Textes, die einer Bühnenkarriere der Oper Monleone's hinderlich sein muß. Denn der junge Maestro hat eine vollblütige, melodisch reiche, dramatisch kraftvolle Musik geschrieben, die das Mittelmaß der Hervorbringungen des italienischen Verismo an künstlerischem Wert überragt. Die von Mader dirigierte Première brachte dem anwesenden Komponisten und den Hauptdarstellern (Leona Ney-Santuzza, Herr Környei-Turridu) zehn Hervorrufe. — In der königlich ungarischen Oper gab es dieser Tage eine überaus interessante Uraufführung. Edmund v. Mihalovich's große romantische Oper „Eliane", die der Komponist unbegreiflicherweise zwei Jahrzehnte hinter Schloß und Riegel gehalten hatte, ging in einer glänzenden Aufführung am 16. Februar erstmalig in Szene, und erzielte einen durchschlagenden, rauschenden Erfolg. Edmund Mihalovich steht seit vielen Jahren als einer der ausschlaggebenden Faktoren mit an der Spitze unseres Musiklebens. Er ist als Nachfolger Liszts Direktor der königl. ungar. Landesmusikakademie, die sich unter seiner Leitung zu einer musikalischen Hochschule von europäischem Ruf und Niveau entwickelt hat, dazu der zweifellos hervorragendste, künstlerisch gebildetste Komponist Ungarns, der als Symphoniker wie als Dramatiker gleich Bedeutendes geschaffen hat. Mihalovich, ein persönlicher Freund des Meisters, ist Wagnerianer strengster Observanz. Der Stil des Wagnerschen

Musikdramas ist sein künstlerisches Glaubensbekenntnis, für das er mit einer respektgebietenden Ehrlichkeit und Unerschütterlichkeit seiner Überzeugung eintritt. In der Vereinigung dieser künstlerischen Prinzipien mit gewissen Elementen unserer nationalen Musik hat Mihalovich vor Jahren in seinem „Toldi" das ungarische Musikdrama geschaffen, ein Werk, das jederzeit einen Ehrenplatz in der ungarischen Kunstgeschichte behaupten wird. „Eliane" steht jedoch durchwegs auf dem Boden der neudeutschen, nachwagnerischen Romantik. Dem imponierenden Werke liegt leider ein recht schwaches Libretto zugrunde. Eine von H. Herrig nach den Tennysonschen „Königsidyllen" höchst unlogisch gezimmerte, bis zur Unverständlichkeit geschwätzige Szenifizierung des Liebesspieles Eliane-Lancelot-Ginevra, die selbst die zarte Grundstimmung der Poesie der Idyllen und die Charaktere der Handlung verfälscht. Der Oper liegt etwa die folgende Fabel zugrunde: Lancelot, der Ginevra, die Gemahlin des Königs Artus liebt, wird bei einem Turnier schwer verwundet und von Lavinius nach seinem Schloß gebracht, wo ihn seine Schwester Eliane pflegt, die den Helden seit langem im Geheimen liebt. Lancelot wird selbst von innigster Liebe zu Eliane erfaßt und schwört dem Mädchen den heiligsten Schwur der Treue. Der Anblick Ginevras, der er auf einer Jagd begegnet, macht ihn anderen Sinnes. Die alte Leidenschaft rauscht auf, und er zieht mit der Königin wieder zu Hof. Von einem siegreichen Heerzug heimgekehrt, wird Lancelot von König und Volk gefeiert, als die todeswunde Eliane als Klägerin erscheint und zu Füßen des Liebsten stirbt. Lancelot gesteht seine schwere Schuld, aber auch jene, die er an dem König begangen. Ginevra gibt sich den Tod, und Lancelot tut als Mönch Buße. Schon in dieser knappen Skizze sind die Anlehnungen an Wagnersche Handlungsmotive erkennbar; vollständig auf dem Boden des Wagnerschen Musikdramenstils steht jedoch die Musik zu „Eliane". Von vielleicht allen Bekennern der Wagnerschen Prinzipien hat keiner das Wesen der Ausdrucksformen des großen Reformators so innerlich in sich aufgenommen, wie Mihalovich, aber bei allen begreiflichen Anklängen an die Wagnersche Diktion spricht der Komponist der „Eliane" doch die Sprache seiner eigenen Individualität. Das in großem Zug konzipierte Werk fesselt vornehmlich durch seine warme, breitausströmende Melodik, durch die glückliche Vermittlung der Naturstimmungen, durch eine Fülle von lyrischer Schönheit, gegen die die blässeren dramatischen Tugenden der Musik einigermaßen zurückstehen. Die technische Gestaltung zeigt den vollendeten Meister. Getragen von einer vollendeten Aufführung, um die sich mit dem Kapellmeister Kerner die Damen Vasquez und Szamosi, die Herren Anthes — ein ganz unvergleichlicher Lancelot — Erdös und Takáts in hohem Maße verdient machten, erzielte die Novität einen glänzenden Erfolg, der sich im Laufe des Abends durch weit mehr als zwanzig stürmische Hervorrufe des Komponisten und der Hauptdarsteller äußerte. Dr. Béla Diósy

DARMSTADT: Hinter den sich drängenden musikalischen Ereignissen im Konzertsaal tritt das Interesse an der Oper in diesem Winter bei uns stark zurück, zumal auch die Leitung unseres Hoftheaters fast nichts tut, um Leben in das stagnierende Repertoire zu bringen, das die Operette mehr und mehr zu überwuchern beginnt. Bemerkenswerte Aufführungen erfuhren lediglich „Die Walküre" mit Lina Morny in der Titelrolle, „Der Evangelimann" und „Carmen", in der Anna Sutter vom Hoftheater in Stuttgart mit bedeutendem künstlerischen Erfolge gastierte. H. Sonne

DESSAU: Die dieswinterliche Saison wurde am 1. Oktober mit dem „Fliegenden Holländer" eröffnet. Neu einstudiert erschienen Smetana's „Verkaufte Braut", Goldmarks „Heimchen am Herd" und nach langer Pause Mozarts „Don Giovanni", zum ersten Male nach dem Original in der Bearbeitung Levis mit vollständig neuer, wahrhaft glänzender Ausstattung. Künstlerisch hoch bedeutungsvoll gestaltete sich unter Franz Mikoreys Leitung in den Tagen vom 15. bis 23. November eine geschlossene Aufführung des „Ring" mit einer Reihe illustrer Gäste. Luise Reuß-Belce (Dresden) sang die Fricka und Waltraute, Ellen Gulbranson (Christiania) die Brünnhilde, Elsa Hensel-Schweitzer (Frankfurt a. M.) die Sieglinde, Dr. Briesemeister den Loge und Dersö Zador den Alberich. Ernst Hamann

ELBERFELD: „Der fidele Bauer" hat durch den volkstümlichen Charakter des Librettos von Viktor Léon wie der Musik von Leo Fall auch hier eine sympathische Aufnahme gefunden. — Arthur Nikisch hatte als Gastdirigent wieder einen großen Erfolg mit der Leitung einer „Meistersinger"-Aufführung; er wußte speziell das Orchester zu einer Leistung allerersten Ranges zu faszinieren. — Eugen d'Alberts „Tiefland" hat sich auch hier als „Treffer" erwiesen. Die Aufführung unter Albert Coâtes und Georg Thoelke war glanzvoll. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert. — Louis Alvarez von der Großen Oper in Paris konnte als Don José (Carmen) weniger die Vorzüge seiner Stimme, als vielmehr seine Gesangskunst und in ungewöhnlich realistischer Darstellung die Kunst des hervorragenden Schauspielers zeigen. Außerdem kamen „Troubadour", „Trompeter von Säkkingen", „Faust und Margarete", „Fidelio", „Undine", „Oberon" in mehr oder minder guten Aufführungen heraus.

Ferdinand Schemensky

ESSEN: Eine reizende musikalische Komödie gab uns das Stadttheater mit Otto Fiebachs „Offizier der Königin". Daß das Textbuch nach „Ein Glas Wasser" von Scribe gearbeitet ist, sagt schon, daß der Stoff der Musik eigentlich nicht bedarf, daß ihm nur eine musikalische Umkleidung gegeben werden konnte. Die aber ist sehr humorvoll und gewinnt den strengen Formen des Kanons und der Fuge allerlei köstliche Wirkungen ab. Das sprudelt nur so von Einfällen fröhlicher Laune, bei denen das Ohr des naiven Hörers ebenso auf die Kosten kommt, als der Freund kunstvoller Form. Die Aufnahme war denn auch äußerst herzlich und brachte dem Komponisten eine Reihe von Hervorrufen ein. Wie von dieser Oper, so wurden uns auch von „Aida" und dem dramatischen Doppelgespann

„Cavalleria“ und „Bajazzo“, wie von „Mignon“ sehr schöne Aufführungen geboten.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Mit seiner „Madame Butterfly“ hat Puccini auch hier ein gutes Geschäft in Aussicht, jedenfalls ein noch besseres als mit der vor zehn Jahren hier gehörten „Bohème“. Unser Publikum hielt sich, als ihm die tragische Japanerin zuerst präsentiert ward, an die vielfachen schmeichelnden und pikanten Wohllaute, mit denen der Italiener für ihre Sache plaidiert, freute sich der glücklichen dramatischen Anwandlungen dieser Musik und nahm es gelassen mit hin, wenn hierbei gelegentlich die neuitalienische Tonkunst auf die großen Anregungen der neudeutschen etwas säuerlich reagiert, wie wir's seit der Epoche des „verismo“ gewöhnt sind. So konnte bei der wohlgelungenen Erstaufführung, der Hugo Reichenberger als trefflich orientierter Dirigent vorstand, auch der ziemlich abfallende Schlußakt mit in den Hafen eines schönen Erfolges einpassieren. In Lisbeth Sellin haben wir eine sehr geeignete Vertreterin der Titelrolle; nicht minder versteht sich Gentner auf die männliche Hauptpartie. Breitenfeld, Schramm, Emmy Schroeder und die meisten Träger der kleineren Rollen sind ihren Aufgaben gewachsen und fühlen sich wohl dabei. Auch die Regie und die an der äußeren Ausstattung sonst beteiligten Faktoren sehen sich für ihre rege Mühewaltung belohnt. — Eine würdige, in vielen Punkten ausgezeichnete Aufführung des „Tristan“ markierte die 25. Wiederkehr des Tages, da uns der Schöpfer des unvergleichlichen Werkes durch den Tod entrissen ward. Vorzugsweise in den Leistungen des Orchesters schien uns diesmal ein besonderer Feiergeist gebannt. Nur dürften die schmachtenden Breiten der ersten Vorspielstakte nicht zu lange festgehalten werden, sonst verschmachtet das wundervolle Tonstück. — Daß der „Walzertraum“ von Oscar Straus hier mit demselben günstigen Ergebnis eingezogen ist, wie seinerzeit die „Lustige Witwe“, darf ich wohl in aller Kürze verzeichnen. Die Aufführung war jedenfalls der guten Aufnahme wert; besonders hohe Anteile daran entfielen auf Frl. Seubert, die Herren Wirl, Hauck und Gareis, sowie den Kapellmeister Neumann und den Regisseur Korschén.

Hans Pfeilschmidt

GENF: Mit der Oper „Le Bonhomme Jadis“ erzielte Emile Jaques-Dalcroze einen großen Erfolg. — Die Uraufführung von G. Doret's „Le Nain du Hasli“, Legende in zwei Akten, Text von Caïn und Band-Bovy, fand bei vorzüglicher Darstellung eine sehr beifällige, warme Aufnahme.

Prof. H. Kling

HAMBURG: In der Oper gab es einige Gastspiele, die teils durch momentane Verlegenheiten der Direktion veranlaßt wurden, teils uns Künstler vorstellten, die die Absicht haben, späterhin in ein dauerndes Verhältnis zu unserm Kunstinstitut zu treten. Zu diesen gehörte der Tenorist Paul Hochheim, der einen ihm vorangegangenen guten Ruf als José in „Carmen“ leider nicht zu rechtfertigen im Stande war. Einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ bei einem Aushilfsgastspiel in „Traviata“ die Koloratursängerin des Weimarer Hoftheaters, Mara Friedfeldt. — Als bemerkenswerteste Nachricht von unserer Oper ist zu melden, daß der Neubau eines Stadttheaters lebhaft betrieben wird und fast schon beschlossene Sache ist. Ein Ausschuß, der zu prüfen hatte, ob es vorteilhafter sei, das alte, in seinen inneren Einrichtungen vollkommen veraltete Haus zu modernisieren oder ein neues Opernhaus zu erbauen, entschied dahin, daß zweckmäßiger als eine Flickarbeit, die etwa drei Millionen verschlingen würde, ein Neubau sein würde. Der Bericht dieser Ausschußkommission an unsere Bürgerschaft ist in den allernächsten Wochen zu erwarten. Inzwischen beschäftigt man sich in allen Kreisen der Stadt schon sehr lebhaft mit der Frage des für das neue Haus zu wählenden Platzes und mehr noch mit der Frage der späteren künstlerischen Leitung. Und nach den Erfahrungen, die man mit einem fast ausschließlich nach geschäftlichen Prinzipien geleiteten Theaterunternehmen bisher gemacht hat, häufen sich die Meinungen derer, die energisch für eine Intendantur eintreten. Trotzdem glaube ich nicht recht daran, daß man von dem finanziell bewährten System der Verpachtung abgehen wird. Denn die bedeutenden Zuschüsse, die von Städten bezahlt werden müssen, die sich eine Intendanz leisten, wirken doch ziemlich abschreckend. Darüber freilich sollte man sich klar werden, daß bei einer abermaligen Verpachtung auch in Zukunft künstlerische Fragen erst in zweiter Linie berücksichtigt werden können, denn der Pächter will nicht nur selbst leben, gut leben, sondern soll auch dafür sorgen, daß vor allem die zahlreichen Existenzen, über deren Wohl und Wehe er zu wachen hat, nicht gefährdet werden.

Heinrich Chevalley

KASSEL: Die Erstaufführung von Eugen d'Alberts „Tiefland“ auf unserer Hofbühne hatte einen großen Erfolg. Das Werk war von Prof. Dr. Beier aufs sorgfältigste vorbereitet, und die Vertreter der drei Hauptpartieen, die Herren Koegel (Pedro), Wuzél (Sebastiano) und Frl. Seiffert (Marta) leisteten Hervorragendes. Auch die übrigen Rollen waren durch die Herren Ulrici (Tommaso), Groß (Moruccio), Warbeck (Nando) und die Damen Backhaus (Nuri), Franz, Schuster und Herper aufs beste vertreten. Für treffliche Inszenierung hatte Oberregisseur Hertzer gesorgt. Sie alle sahen sich durch zahlreiche Hervorrufe belohnt.

Dr. Brede

KÖLN: Das Suchen der Opernleitung nach einer ersten Altistin brachte Hedwig Geiger vom Münchener Hoftheater zum Gastspiel, das auf Grund ihrer Amneris und Fides — oh dieses Zutiefsingen! — zu einem Engagement nicht wird führen können. Franceschina Prevosti, die in Verdi's „Traviata“ auftrat, gibt ihre dezennienlang gesungene Rolle bei nicht eben frischer Stimme jetzt doch recht äußerlich-virtuos und oberflächlich mit unkünstlerischen Spielmätzchen. Sie läuft, allein auf der Bühne, mit ihrem Triller, um seine Länge den Zuschauern räumlich vor Augen zu führen, rings-um die große gedeckte Tafel und dann schnell ab. Otto Lohse, der uns jüngst mit seiner glänzend dirigirten „Fledermaus“ wahrhaft operettenklassisch kam, hat soeben eine wunder-

volle Neustudierung von Marschners „Heiling" zuwege gebracht und als dessen Dirigent einen Triumph erzielt. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Unser Theater leistete sich während der seit dem letzten Bericht verflossenen drei Monate nicht weniger als vier „Tristan"-Aufführungen, — gewiß ein Zeichen aufwärtsstrebenden Ehrgeizes an einer Provinzbühne. Kürzlich kam noch die weniger ausgeglichene Aufführung der „Meistersinger" hinzu, in der Joh. Mergelkamp mit seinen ungewöhnlich schönen Mitteln als Sachs und Anton Bürgers wahrhaft ritterlicher Stoltzing, besonders auf der Festwiese, auffielen. Marta Hofackers Evchen brachte freudige Überraschungen durch geläuterte Tongebung gegen früher. Neben den Gigantenwerken tauchte die „Mirandolina" des vielverdienten Pädagogen Bernhard Scholz-Frankfurt auf: ein musikalisches Lustspiel, das in der Erfindung und auch im Dialog nicht allein herzlich unoriginell, sondern geradezu spießbürgerlich anmutet. Dieses Werk und die nach Gogol's Buch librettierte, sorglos-flott gesetzte Operette „Der Revisor" von Karl Weis konnten sicherlich keinen Ersatz dafür bieten, was die Opernleitung unserem Publikum an neuen Werken ernsterer, tieferer Art noch immer vorenthält. Beweisführung hierfür die Tatsache: man hat hier noch keinen Strauß, Schillings, Pfitzner, d'Albert aufgeführt, zu schweigen von Kloses „Ilsebill". Rudolf Kastner

KOPENHAGEN: Den ganzen Januar hindurch nahm das Gastspiel des trefflichen Franz Naval das Interesse des Opernpublikums in Anspruch. Fast jeden Abend war das Theater ausverkauft zu Aufführungen der „Weißen Dame", von „Carmen", „Traviata", „Cavalleria" und „Werther". Die beiden letzten Partieen sang Naval hier zum ersten Mal und brachte namentlich den Werther sehr eindrucksvoll heraus. Schauspielerisch wie stimmlich (mit Ausnahme einer Indisposition am Abschiedsabend) war der Künstler bei keinem früheren Gastspiel besser aufgelegt. Neben ihm behauptete sich von den Unserigen namentlich Frau Ulrich. William Behrend

LONDON: Die Opernsaison in Covent Garden wurde am 27. Januar eröffnet. Das schwere Geschütz voran: der „Ring des Nibelungen" unter Hans Richters Leitung zweimal nacheinander vor vollen Häusern. Bei einigen Aufführungen mit dem König und der Königin in der Hofloge. Es war die erste Aufführung in englischer Sprache und in der Hauptsache mit englischer Besetzung: Orchester englisch, Chor englisch, und nur bei den Sängern und am Dirigentenpulte konnte man der Mithilfe fremder Kräfte nicht ganz entbehren. Es muß aber gesagt werden, daß sich die Damen Brybn als Brünnhilde, Maude Santley als Fricka, Agnes Nicholls als Sieglinde und die Herren Whitehill als Wotan, Robert Radford als Hunding und Walter Hyde als Siegfried vorzüglich bewährt haben. Die Aufführungen entsprachen durchaus den höchsten Anforderungen, und namentlich der Leitung Dr. Richters wurde von der Presse und vom Publikum eine Anerkennung gezollt, wie er sie in solchem Grade noch kaum je zuvor erhalten. Beim Schlusse der zweiten Vorstellung des „Ring" wurde er unzählige Male gerufen, und schließlich erhob sich das ganze Publikum von seinen Sitzen und ließ nicht nach, bis er noch einmal erschien, um sich dankend zu verbeugen. Nunmehr ist das leichtere Geschütz an der Reihe, dessen Programm wir bereits früher bekannt gegeben haben. ar

MAGDEBURG: Die letzten Wochen brachten in unserem Stadttheater außer einigen Wiederholungen des von Waldemar von Baußnern höchst wirkungsvoll ergänzten und instrumentierten packenden Opernwerkes „Gunlöd" von Peter Cornelius, einen ebenfalls von Josef Göllrich geleiteten Nibelungen-Zyklus, der aber zum Teil unter dem Unsterne indisponiert gewordener Darsteller litt. Eine der Hauptaufgaben der Direktion Coßmann (Hamburg), die von der nächsten Spielzeit ab (1. September 1908) die Direktion des Theaters übernimmt, dürfte es sein, den „Ring" von Grund aus neu einzustudieren und ihm auch endlich die ungekürzte Orchesterbesetzung zu geben. Stücke wie das „Rheingold"-Vorspiel nehmen sich in der Zusammenziehung der Blasinstrumente doch höchst dürftig aus. Sonst ist noch von einer vortrefflichen Aufführung der „Bohème" Puccini's zu berichten (Mimi: Erika Wedekind). Im übrigen: „Lustige Witwe", „Walzertraum" und nächstens „Vergelt's Gott": ein sehr unerwünschtes Gravitieren des Spielplans nach der Operette hin. Max Hasse

MANNHEIM: Der Opernbetrieb im Hof- und Nationaltheater läßt in dieser Saison viel zu wünschen übrig. Außer dem Trauerspiel „Fitzebutze" von Dehmel-Zilcher, das nach 4 Aufführungen vom Spielplan verschwand, wurde keine einzige Novität in 5 Monaten herausgebracht, und neu einstudiert wurden nur „Die Königin von Saba", Verdi's „Othello" und „Der Waffenschmied". Die Operette brachte als Novitäten „Die Inselbraut" und „Mamzelle Nitouche", neu einstudiert „Die Fledermaus" und den „Vogelhändler" — eine sehr dürftige Ausbeute für den Betrieb in zwei Häusern und die beste Hälfte des Theaterjahres. Der Personalbestand der Oper ist in seiner Qualität unzulänglich, einige Hauptfächer sind unzureichend besetzt, viele Anfänger erschweren den Betrieb und drücken die künstlerische Qualität der Aufführungen auf ein Niveau herab, das man hier nicht gewöhnt ist und das allgemeine Unzufriedenheit und Verstimmung erregt. Den „Othello" brachte eine ungenügende Besetzung zu Fall. Unerquickliche Gastspiele erregten den lebhaften Unwillen des Publikums und ließen z. B. die Aufführung des „Tannhäuser" geradezu als eine Tortur erscheinen. Opern wie „Tiefland", „Der Widerspenstigen Zähmung", „Die verkaufte Braut", „Figaro's Hochzeit", „Der Barbier von Bagdad" u. a., die man mit erprobten und gereiften Kräften besetzen könnte, verstauben im Archiv, die Beschäftigung der Solisten ist eine sehr ungleiche und zu einem künstlerischen Aufschwunge will es nicht kommen. Lichtpunkte waren die Gastspiele Fritz Feinhals' als Wotan („Walküre") und Hans Sachs und die Lohengrin-Darstellung des jugendlichen und sehr viel versprechenden Tenors Fritz Vogelstrom. Es ist höchste

Zeit, daß Dr. Hagemann von seiner Schwärmerei für die gar unbelehrte Jugend abkommt und bessere Kräfte findet. K. Eschmann

NEW YORK: Gustav Mahlers erstes Auftreten als Dirigent am Metropolitan Opernhaus und die Erstaufführung in Amerika von Charpentier's „Louise" im Manhattan Opernhaus sind diesmal als die wichtigsten Ereignisse zu verzeichnen. Mahler wählte „Tristan und Isolde", mit Knote, Van Rooy, Homer und Fremstad, die die Isolde mit ihm studiert hatte und eine ausgezeichnete Leistung darbot. Nach Seidl und Mottl hatte Mahler gerade keinen leichten Stand; sein Triumph ist um so höher anzuschlagen. Man bewunderte besonders seine Art, das Orchester den Sängern unterzuordnen. Durch Striche wurde das Werk stark gekürzt. Den „Don Juan" hat Mahler versprochen auch ohne Striche auf 2¾ Stunden zu beschränken. Er freut sich auf diese Aufführung (am 23. Jan.); stehen ihm doch dafür zu Gebot: Sembrich (später Farrar), Eames, Gadski, Scotti, Bonci, Campanari und Chaliapine! — „Louise" mußte beinahe acht Jahre warten, bis sie Amerika erreichte; man wundert sich jetzt warum. Hammerstein, der sich vor ein paar Wochen in einem offenen Briefe beklagte, daß das Publikum seine Leistungen nicht gebührend würdige, hat damit einen Treffer erzielt, wofür teilweise die Oper verantwortlich ist, teilweise die gute Besetzung (Garden, Bressler-Gianoli, Dalmores, Gilibert). Hammerstein hat neben Dalmores und Gilibert noch Zenatello, Sammarco und Renaud (der besonders als Don Juan ganz unvergleichlich ist); seine Sängerinnen reichen aber an ihre männlichen Kollegen nicht heran; hinc illae lacrimae! Bald aber wird die Tetrazzini als Retterin erscheinen, die in London ja Furore gemacht hat. — Vom Metropolitan sind noch zu melden einige Aufführungen von Mascagni's „Iris"; mit Eames und Caruso hat diese ziemlich schwache Oper mehr Erfolg gehabt als vor einigen Jahren, als der Komponist sie selbst hier dirigierte. Eine andere italienische Oper, Boito's „Mefistofele", ist nun auch populär geworden, dank der reizenden Margherita von Geraldine Farrar und des Mefistofele von Chaliapine, eines eigentümlich muskulösen und derben, aber pittoresken Teufels. Henry T. Finck

NÜRNBERG: Kapellmeister Tittel hat bisher vom Wagner-Zyklus „Rienzi", „Holländer" und „Tristan" herausgebracht. Zieht man die oft unzulänglichen Orchesterkräfte in Betracht, so muß seine Leistung außerordentlich anerkannt werden. Urlus-Leipzig war ein Tristan, dessen Leistung nur nach der Seite der Leidenschaft Wünsche unerfüllt ließ. Der nicht mehr ganz jungen Sigrid Arnoldson auch nicht mehr ganz junge Singkunst genügt noch immer, um Publikum und heimische Kritik aus dem Häuschen zu bringen. Des Zufriedenen Glück soll man nicht böse stören. Deswegen zanke ich auch nicht, daß die „Lustige Witwe" und Leo Falls angeblich „Lustiger Bauer" ebenfalls eine begeisterte Hörerschaft finden. Dr. Flatau

PARIS: Die Große Oper ist am 25. Januar unter der neuen Direktion Messager-Broussan-Lagarde mit Gounod's „Faust" in neuer Ausstattung wiedereröffnet worden. Seit dem 1. Januar war sie geschlossen gewesen, weil die neue Direktion erst nach einer gründlichen Säuberung des Hauses einziehen wollte. Hätte sie diese Reinigung nicht ebensogut im Juli oder August vornehmen können, wo regelmäßige Vorstellungen weniger notwendig sind, als im Januar? Ohne uns bei dieser müßigen Frage aufzuhalten, geben wir gerne zu, daß die Reinigung nötig war, und daß gleichzeitig mit ihr einige Verbesserungen Platz griffen. Das Orchester ist etwas tiefer gelegt und zweckmäßiger disponiert worden. Die Logen hinter dem Vorhang sind leider erhalten geblieben, aber man hat sie so drapiert, daß sie nicht mehr als vergitterte Gefängniszellen die Illusion stören. Daß die allzu reichlichen Vergoldungen des Saales heller strahlen als sonst, ist dagegen kein Vorteil, und das pseudomichelangeleske Deckengemälde des alten Lenepveu ist nach der Reinigung noch mehr „pseudo", als vorher. Was nun die neue „Faust"-Ausstattung betrifft, so trägt damit die Direktion eine gebührende Dankesschuld ab, denn Gounod's „Faust", der bei dieser Gelegenheit in Paris die 1299. Vorstellung fand, ist trotz allen Naserümpfens der fortschrittbeflissenen Pariser Musikkritik immer noch der größte Kassenmagnet des Hauses. Auch hier wurde manche glückliche Neuerung getroffen. Man hielt sich in Dekoration und Kostüm mehr ans Altdeutsche, das man freilich ein wenig mit dem Holländischen verwechselte. Die Kirchweih war ein Teniers, und der erste, wenig günstige Kopfputz Gretchens erinnerte an die Kakaonymphen gewisser Reklamebilder. Mephisto wurde des feuerroten Gewandes beraubt und trat im ersten Akt in schwarzer Umhüllung als behäbiger Edelmann durch die Türe bei Faust ein. Nur in der Walpurgisnacht trug er einen prachtvollen roten Mantel. Faust trat nach der Verjüngung nicht als Ritter, sondern als bartloser Student auf. Das Ballet ist im Kostüm „[illegible]grisiert" worden. Nur die ersten Tänzerinnen haben das der Virtuosität günstige kurze Tüllröckchen beibehalten dürfen. Gewonnen hat namentlich die Apotheose des Schlusses durch die Anlehnung an die altdeutsche Malerei. Wir sehen das Grab Gretchens, aus dem die Engel ihre Seele abholen. Dagegen ist das erste wunderbare Erscheinen Gretchens als Spaziergängerin in ihrem Garten unpassend, weil Gounod's Musik durch ihr Tremole das Spinnrad andeutet, an dem sie bis jetzt ganz richtig zu sitzen pflegte. Das Tempo der Musik ist genau auf die Angaben zurückgeführt worden, die Gounod selbst machte, als er die fünfhundertste Vorstellung in der Großen Oper dirigierte. Es hat sich dadurch gegenüber dem sonstigen Gebrauch meist eine gewisse Verlangsamung ergeben, die nicht überall günstig wirkte. In der Besetzung wurde wenig geändert. Eine Genugtuung für den bisherigen Direktor Gailhard ist es, daß der Tenor Muratore als Faust besonders gefiel, denn dieser Sänger, der an der Komischen Oper wenig leistete, ist durch die guten Lehren Gailhard's zu einem vorzüglichen Sänger und Darsteller geworden. Gailhard war als ehemaliger Sänger Gesangsspezialist geblieben und hatte darüber die übrigen Direktionspflichten oft vernachlässigt. Heute vereinigt die Direktion den Komponisten Messager, den Administrator

Broussan und den Maler Pierre Lagarde. Ihre Rekonstitution des „Faust“ gibt im ganzen einen günstigen Begriff von ihrer Leistungsfähigkeit.

Felix Vogt

PHILADELPHIA: Unsere Stadt ist opernnärrisch geworden. Während unsere Opernsaison sich sonst auf die 15 bis 20 Opernvorstellungen beschränkte, die unter den Auspizien und der Garantie der hiesigen „Gesellschaft“ von der Metropolitan Operngesellschaft alljährlich veranstaltet zu werden pflegten, kennen wir uns in dieser Saison vor lauter Opernprojekten und Opernaufführungen gar nicht mehr aus. Die breiteren Schichten der Bevölkerung beginnen an der Oper Gefallen zu finden. Die Oper läuft Gefahr in die Mode zu kommen, und sobald dies einmal der Fall ist, wird sie zum künstlerischen Bedürfnis, das in Amerika gern den Umweg über die Mode nimmt, anstatt sich aus innerem Antriebe zu äußern. Schon im September hatten wir hier ein Gastspiel einer italienischen Operngesellschaft aus New York, die dort mit mehr Glück als Verstand billige Opernvorstellungen veranstaltete, hier aber nach zwei unglücklichen Vorstellungen von Verdi's „Aida“ und „Othello“ auf Nimmerwiedersehen verschwand. War nun so kein Anlaß vorhanden, dieser Gesellschaft eine Träne nachzuweinen, so durfte man sich dafür des Erfolges einer heimischen, aus lauter Dilettanten bestehenden Operngesellschaft wahrhaft erfreuen. Unser Vertreter der Metropolitan Operngesellschaft, S. Behrens, ein bewährter und tüchtiger Musiker, gab die Anregung zur Gründung eines lokalen Opernvereines, dessen Dirigent er geworden ist. Jedermann, der über ein gutes Organ verfügt, kann aktives Mitglied des Vereins werden, dessen Zweck dahin geht, von Zeit zu Zeit Opernvorstellungen zu veranstalten. Herr Behrens wählt aus den aktiven Mitgliedern des Vereins die Begabtesten für die Haupt- und Nebenpartieen der aufzuführenden Opern, während die übrigen dem Chor zugewiesen werden, der, 200 Mann stark, alles was man sonst als Opernchor zu hören gewohnt ist, weit in den Schatten stellt. Da nur wenige Vorstellungen im Jahre veranstaltet werden, hat man die Zeit zu zahlreichen und gründlichen Proben, und tritt man dann vor die Öffentlichkeit, so klappt alles in musterhafter Weise. Bereits im Frühjahr v. J. hatten wir eine vortreffliche Aufführung von Gounods „Faust“ zu verzeichnen. Allein die beiden „Aida“-Vorstellungen mit verschiedener Besetzung, die im Oktober v. J. veranstaltet wurden, standen auf einer solchen Höhe der musikalischen Vollendung, daß man sie kaum mehr als dilettantisch bezeichnen kann. Ausstattung und Inszene waren von einem Reichtum sondergleichen, und der orchestrale Teil wurde von dem hiesigen Symphonieorchester trefflich erledigt. Bei den Solisten, die aus den besten hiesigen Kirchensängern und -sängerinnen ausgewählt wurden, zeigte es sich wieder einmal, daß die amerikanischen Frauen den Männern, was Intelligenz anbelangt, soweit es sich nicht um rein Geschäftliches handelt, weit überlegen sind. So sangen beispielsweise die Damen Faas und Buchanan, die die Aida verkörperten, mit einer Sicherheit und Leidenschaft, die selbst die bisherigen Vertreterinnen dieser Partie in der Metropolitan-Gesellschaft in den Schatten stellten. Die Leistungen der Männer blieben allerdings zurück. Der Opernverein hat jetzt hier solch festen Fuß gefaßt, daß er mehr als 3000 Mitglieder aus den besten Kreisen zählt und nunmehr sich an schwierigere Aufgaben wagen wird. Der „Lohengrin“ ist in Vorbereitung. — Daneben ist der Plan eines ständigen Operntheaters aufgetaucht. Direktor Oskar Hammerstein von der Manhattan Opera in Newyork hat hier sogar einen Bauplatz für die Errichtung eines Operngebäudes angekauft. Er beabsichtigte hier eine stetige Opernsaison von 20 Wochen abzuhalten. Das Projekt zerschlug sich vorläufig, weil wegen der finanziellen Krise der Garantiefonds nicht ganz aufzubringen war. Allein es unterliegt kaum einem Zweifel, daß hier aufgeschoben nicht aufgehoben bedeutet. — Die Savage Opera Company, eine englische Gesellschaft, die von Saison zu Saison mit einer neuen Oper herumreist, hat auch uns ihren Besuch abgestattet und uns diesmal Puccini's „Madame Butterfly“ mit trefflicher Inszene und prächtiger, stilgerechter Ausstattung, allein recht mittelmäßiger Besetzung der Hauptpartieen gebracht. Das Werk hatte hier einen kolossalen Erfolg. — Dann kam die San Carlos Opera Co., die uns mit zumeist italienischen Kräften in rascher Folge „Gioconda“, „Trovatore“, „Rigoletto“, „Carmen“ und andere Opern brachte. Die Vorstellungen erhoben sich aber in keinem Falle über ein recht mittelmäßiges Niveau. Unter den Mitwirkenden befand sich auch der spanische Tenorist Constantino, der sogar Caruso zum Wettgesang herausfordern ließ, eine höchst wirksame Reklame, die aber bei den Qualitäten des Spaniers jeder Berechtigung entbehrte. — Endlich ist nun auch die Conriedsche Gesellschaft herangerückt und hat uns gleich zu Anfang ihre zwei neuen „Stars“: den Tenoristen Bonci in „Rigoletto“ und den russischen Bassisten Schaljapin in Boito's „Mefistofele“ vorgeführt. Conrieds Leitung, die wir stets sehr gering bewertet haben, und die auf ein plan- und kopfloses Herumexperimentieren hinauslief, ohne mit der angeblich verpönten Starwirtschaft zu brechen, trägt dieses Jahr entschieden hippokratische Züge. Es ist wohl das letzte Jahr seiner Herrschaft. Man kann es ihm in Newyork nicht verzeihen, daß er sich einen Stern erster Größe, wie die Tetrazzini entgehen ließ und daß die Manhattan Operngesellschaft bessere Geschäfte macht. Conried ist in der Wahl seiner Novitäten höchst unglücklich. Während Herr Hammerstein „Hoffmanns Erzählungen“ und „Louise“ herausbrachte, verstieg sich Herr Conried zur „Adriana Lecouvreur“ von Cilea und Mascagni's elender „Iris“. Conried wählt eben seine Novitäten für die Sänger, statt den umgekehrten Weg einzuschlagen. Auf die Kunst, mit tüchtigen Sängern mittelmäßige Vorstellungen zu bringen, kann er ein Patent nehmen. Allein ein Machwerk wie Giordano's „Fedora“ oder einen Puccini aus zweiter Hand, wie ihn Cilea's oben genannte Oper bringt, kann selbst die Gesangskunst eines Caruso nicht retten. Was Bonci anbelangt, so ist ja seine oberflächliche Kunst in Berlin be-

kannt. Er gefiel hier als Herzog in „Rigoletto" und als Alfredo in der „Traviata", fiel aber als Almaviva gänzlich ab. Was den Russen Schaljapin anbelangt, so wirkt er mehr durch seine Gestalt als durch sein Organ und seine Gesangskunst. Sein Organ ist nur in der Baritonlage schön, während die Tiefe matt ist. Immerhin war er als Mefistofele wirksam, während er durch seine furchtbaren Mätzchen als Basilio die ganze Barbiervorstellung auf das Niveau einer Schmierenposse herabdrückte. Die Saison brachte bisher noch den „Lohengrin", in dem nur Knote in der Titelpartie gut war, dann eine Vorstellung der „Meistersinger" mit Knote, van Rooy und Gadski, an der nur der Beckmesser des Herrn Goritz neu war, neu auch im Sinne einer derbkomischen Auffassung des Charakters, und eine vortreffliche Aufführung von Puccini's „Madame Butterfly" mit Farrar und Caruso. An Stelle des vorjährigen Dirigenten italienischer Opern, Arturo Vigna, wurde Signor Ferrari gewonnen, der tüchtig und korrekt ist, allein kein Temperament besitzt. Gustav Mahler, der nach Newyork berufen wurde, um den gründlich verfahrenen Karren wieder einzurenken, wird hier demnächst den „Tristan" dirigieren. Es sollte uns nicht überraschen, wenn aus dem Dirigenten noch ein Direktor wird. Dr. Martin Darkow

ROSTOCK: Von Neuheiten wurden gut und erfolgreich d'Alberts „Flauto solo" und „Tiefland", Gorters „Das süße Gift", Verdi's „Othello" aufgeführt, alle unter Kapellmeister Beckers ausgezeichneter Leitung. Sigrid Arnoldson gastierte als Traviata. Von Wagners Werken erschienen bisher „Lohengrin", „Walküre", „Siegfried" (Max Mansfeld — Tenor, Maria Wilschauer — hochdramatische Sängerin). Prof. Dr. W. Golther

SCHWERIN i. M.: Das Hoftheater hat Donizetti's „Regimentstochter" wieder in seinen Spielplan aufgenommen und damit der Koloratursängerin Margarete Strauch eine zusagende Partie gegeben. Auch die Neueinstudierung von „Der Widerspenstigen Zähmung" war ein glücklicher Griff der Intendanz. Wagner kam am 13. Februar mit einer „Tannhäuser"-Wiederholung zu Gehör. Bei der stilvollen Aufführung des „Ring" erschienen mehrere Gäste, zwei wegen Erkrankung der einheimischen Brünnhilde. Im „Rheingold" sang Frida Hempel (Berlin) wieder die Woglinde, in der „Götterdämmerung" führte Frl. Strauch die Partie frisch und neckisch aus. Hier hatte Luise Reuß-Belce (Dresden) die Brünnhilde übernommen; nicht gerade immer zeigte sich die Wiedergabe von bedeutender Größe, aber doch in sorgfältigster Ausführung des Details bei schaffensfreudigem Gestalten. Eine von sicherem Schönheitsgefühl und von hohem Sinn getragene Kunstleistung, ein sympathisches und kraftvolles Organ fand man bei der Brünnhilde, die Cäcilie Rüsche-Endorf (Hannover) im „Siegfried" darbot. Fr. Sothmann

STETTIN: Die sorgfältig herausgebrachte erste Neuheit der Spielzeit, d'Alberts „Tiefland", ist hier pièce de résistance geworden. Siegfried Wagners „Bruder Lustig" war dagegen (der Komponist dirigierte persönlich) kaum mehr als ein Achtungserfolg beschieden. Im übrigen erfuhr der ziemlich vielseitige Spielplan weitere Belebung durch Gastspiele von Sigrid Arnoldson, Erika Wedekind u. a. Einige Personalveränderungen, namentlich auf seiten der Damen, hat den im Vorjahr erreichten Höhenstand etwas herabgedrückt. Erfreulicherweise ist uns der gesanglich hervorragende Vertreter des Heldenfachs Em. Voß erhalten geblieben. Auch der neue erste Kapellmeister Wohllebe bedeutet keinen Verlust gegen seine rühmlichen Vorgänger. Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: „Multa non multum." Eine Reihe von Repertoireopern, zum Teil mit Gästen. Der noch immer stimmgewaltige Alvarez (Paris) machte den „Prophet", Meyerbeers größte Untat, halbwegs genießbar, Frau Gay feierte als Carmen und Dalila Triumphe; eine gute „Figaro"-Aufführung gab es unter Gorter, der auch die „Meistersinger" achtbar herausbrachte; nur fehlte uns dazu der „blühende" Heldentenor. Cornelius' köstlicher „Barbier" kommt hier nie befriedigend heraus: neben der Regie fehlt uns zurzeit auch ein leistungsfähiger Chordirektor und, wie es scheint, auch ein Lenker der nur zu häufig „verpatzten" Bühnenmusik. Mit Gorters Tempi kann ich mich dabei auch nicht befreunden: kurz, es mangelt der rechte Stil. Fernerhin sah man eine etwas „matte" „Louise" und eine dito „Fledermaus" — alles in allem, trotz guter Einzelkräfte (namentlich weiblicher) und -leistungen wird man des Ganzen nicht immer recht froh. Die Tanzkunst war durch die zierliche Rita Sacchette und eine hübsche „Puppenfee"-Aufführung (Balletmeisterin Frau Herrle) vertreten. Ein Weihnachtsmärchen „Prinzessin Herzlieb" schien mir gar zu wenig kindlich. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Manchmal hört man hier doch Kostbarkeiten, die man überm Berg nicht oder noch seltener hört. Eine Erquickung ist Mozarts „Cosi fan tutte". Die Zeit für dieses Meisterwerk wird schon noch kommen. Bis jetzt ist es praktisch und theoretisch mehr geduldet als geliebt. Nun, die Noten ändern sich nicht, aber die Menschen. In ähnlicher Art erfrischend wirkt Wolfs „Corregidor"; über die Senkungen der Handlung hebt die Musik hinweg, deren Kraft und Wärme unverloren bleiben wird. Margarete Preuse-Matzenauer sang in der „Walküre" die Brünnhilde; dieser prachtvoll sichere, metallische Alt passte nicht weniger als der Sopran von Katharina Senger-Bettaque zum Erzklang des Wagnerschen Orchesters. Spiel und Vortrag, beides ergriff durch Feinheit und Würde. Ein anderer Gast: Sigrid Arnoldson, deren kleine Stimme in „Mignon", „Carmen", „Traviata" glänzende Wirkungen erzielte. „Der Widerspenstigen Zähmung" von Goetz (Elisa Wiborg, Hermann Weil) ist nun wiederholt worden. Wagners Gedächtnis wurde mit dem „Tristan" festlich gefeiert: Frau Senger-Bettaque leistete Bewundernswertes, und der Tristan des Herrn Pennarini aus Hamburg erhob sich wenigstens im dritten Akt zu ähnlicher Höhe, so daß die Kundgebungen kein Ende nehmen wollten. Temperamentvoll führte Obrist das Orchester. Dr. K. Grunsky

WARSCHAU: Das einzig nennenswerte Ereignis der letzten Zeit waren die Gast-

vorstellungen der spanischen Primadonna Maria Gay als Carmen. Das Haus war fünfmal ausverkauft und der Erfolg allgemein. Die Leistung der Frau Gay ist auch wirklich bedeutend; sie versteht das wilde, unbezähmte Wesen des Zigeunermädchens mit echt spanischem, glühendem Charakter wiederzugeben, hat dabei eine wundervoll klingende Stimme, ist eine ausgezeichnete Tänzerin und sieht aus wie ein lebendes Bild eines Zuloaga. Die Don José-Partie wurde durch die Herren Leliwa und Malawski dargestellt. Kapellmeister Reznicek dirigierte das Werk. — Im übrigen sind die polnischen Opernkräfte (z. B. die Damen Korolewicz, Oleska, die Herren Leliwa, Zawilowski, Ostrowski, Brzezinski) sehr gut. Als Dirigent ragt Arturo Vigna hervor.

H. v. Opieński

WEIMAR: Das nach kaum zweijähriger Bauzeit im barocken Empirestil von Heilmann & Littmann erbaute Hoftheater, dessen über zwei Millionen betragende Baukosten zum kleinen Teil von Stadt und Staat, zum weitaus größten Teil vom Großherzog getragen wurden, macht einen ungemein noblen aber einfachen Eindruck. Breite, in mattem Gelb gehaltene Wandelgänge, ein lichtdurchfluteter, mit Wandfriesen von L. von Hofmann und Sascha Schneider künstlerisch geschmückter Foyersaal umgeben den steil amphitheatralisch ansteigenden, zirka 1050 Personen fassenden Zuschauerraum. Die üblichen Proszeniums- und Parkettlogen fehlen, und das Parkett scheint gewissermaßen in den I., II. und III. Rang (Hinterrang) überzugehen. Das Orchester ist mit einem sogenannten „variablen Proszenium" als offenes und verdecktes Orchester kombiniert.[1]) Die akustischen Verhältnisse sind im allgemeinen gut und je nach dem Platze des Hörers different. Eröffnet wurde das neue Haus in Gegenwart des Kaisers, des Großherzogs, des gesamten Weimarischen Hofes mit einem „Frühlingsmärchenspiel" von Voß, zu dem Weingartner in sehr geschickter Weise mit Benutzung Lisztscher Motive die Musik geschrieben hat. Darauf folgte Goethes „Vorspiel auf dem Theater", dann „Wallensteins Lager" und zum Schluß die Festwiesenszene aus den „Meistersingern". Man konnte hier jedoch nicht mit dem Theaterdirektor sagen: „Solch ein Ragout, es muß Euch glücken", denn eine einheitliche Stimmung konnte bei diesem Vielerlei weder oben noch unten aufkommen. Zuerst Märchenzauber, dann reale, turbulente Wirklichkeit und darauf Meistersinger-Festjubel; diese Gegensätze sind zu groß. Alles in allem aber waren die Einzeldarbietungen, unterstützt durch teilweise prachtvolle szenische Arrangements, wohl zu loben, und das zu dieser Feier durch Exzellenz von Vignau im Auftrag des Großherzogs eingeladene Publikum, unter dem sich hervorragende Vertreter der Kunst- und Theaterwelt befanden, folgte den Vorgängen mit sichtlichem Interesse. — Neues hat das kürzlich eingeweihte Haus trotz zweier neu engagierter Kapellmeister bis jetzt noch nicht gebracht. Als eigentliche Eröffnungsvorstellung für das große Publikum wurde „Fidelio" unter Peter Raabes verständnisvoller Leitung gegeben. Den fortwährenden Streit über die Plazierung der großen Leonorenouvertüre hat Raabe meines Erachtens in geschickter und einfacher Weise dadurch gelöst, daß er sie ganz wegläßt und mit der kleinen E-dur Ouvertüre logischerweise beginnt; denn sowohl die Stellung vor dem zweiten Akt als auch vor der Verwandlung scheint mir nicht glücklich. Die Ouvertüre gehört in den Konzertsaal. Eine besondere Weihe lag über dem vollständig neu inszenierten „Tannhäuser", der zum Gedächtnis des 25jährigen Todestags Wagners in vorzüglicher Weise aufgeführt wurde. Die neuen Dekorationen, von unserem Theatermaler Fischer gemalt, sind zum Teil prachtvoll. An Stelle des bisher üblichen Festsaals (zweiter Akt) ist der historische Sängersaal mit der Sängerlaube getreten. Schade ist, daß Raabe hier wie im „Meistersinger"finale zu Tempoverschleppungen neigte, oder sollte er der Untugend der Mitwirkenden diese Konzessionen machen? Die übrigen Opernabende brachten den „Waffenschmied" unter Hofkonzertmeister Rösels geschickter Leitung, sowie „Mignon" und „Hoffmanns Erzählungen" unter der sicheren, straffen, zu flotten Tempi neigenden Leitung des neuen zweiten Kapellmeisters A. Elsmann. An Stelle der schon seit längerer Zeit erkrankten Opernsoubrette Frl. Runge hat Alma Saccur die Vertretung übernommen und als Marzelline und Mignon sowohl stimmlich wie darstellerisch befriedigt.

Carl Rorich

WIEN: Die neue Operette von Franz Lehár im Theater an der Wien: „Der Mann mit den drei Frauen". Wortspiele und Pointen von Julius Bauer, unterbrochen durch eine nicht sehr amüsante und wahrscheinliche Handlung. Die Musik durchaus ehrlich, aber offenbar unter einem gewissen Druck entstanden: sei es der des beängstigenden Erfolgs der „Lustigen Witwe", oder der der Angst vor der eigenen Manie und vor der Gefahr des Etikettiertwerdens. Es ist etwas unfreies und dabei doch anspruchsvolles in diesen sehr der komischen Oper zustrebenden Stücken; etwas von eigenen Erinnerungen und von bangendem Ehrgeiz belastetes. Alles gewissenhaft, orchestral vielleicht sogar mit allzu großem Raffinement gearbeitet, aber bei allem Klangreiz und zahlreichen hübschen melodischen Wendungen ohne die beschwingte Leichtigkeit und den unbefangenen Charme, mit dem die Musik des begabten und redlichen Komponisten sonst bezwingt. Es ist zu befürchten, daß der „Mann" bald begraben und von drei traurigen Witwen beweint werden wird. — In der Volksoper: Puccini's „Manon Lescaut", das musikvollste, zwangloseste, wärmste Werk des Tondichters, reizend, wo es im Stil der Zeit bleibt, anziehend, wo es ihn verläßt und zeitlose Töne wirklicher Menschlichkeit anschlägt; nur manchmal überladen in den Ensembles, hie und da allzu musivisch in der Melodieenbildung und zu sehr von Episoden überwuchert. Immer aber lebendig, bewegt und von geistreichster Orchesterbehandlung. Die Aufführung — mit Frl. Oberländer und den alternierenden Herren Lustmann und Spiwak in den Hauptpartieen — leider viel zu schwer, zu wenig differenziert im Detail, ohne die zärtliche Anmut, von der das Ganze getragen sein muß.

[1]) Vgl. die Kunstbeilagen des zweiten Februar-Heftes. Red.

— Eine Aufführung von Planquette's „Glocken von Corneville“, deren in Einzelheiten höchst liebenswürdige Musik im Ganzen doch schon arg verstaubt und verblaßt ist, hat Herrn Hofbauer wieder Gelegenheit zu einer vorzüglichen Leistung gegeben. Wenn er nicht, wie Laube es einmal von Mitterwurzer gemeint hat, zu oft geneigt wäre, immer einunddreißig zu sagen, wenn er bloß dreißig sagen soll, so wäre er heute schon einer der besten Charakteristiker der deutschen Gesangsbühne. In ihm ist eine heute seltene Kraft der Faszination, die nur der Bändigung durch kultivierten Geschmack und Kunstverstand bedarf, um ganz rein und einwandfrei zu wirken. Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Das achte Nikisch-Konzert brachte die Orchestersuite (nachgelassenes Werk) „Roma“ von Georges Bizet, das Klavierkonzert c-moll von Rachmaninoff, gespielt von Ossip Gabrilowitsch, und die Phantastische Symphonie von Hector Berlioz. Das Bizet'sche Werk, vier Sätze enthaltend, verwertet Erinnerungen aus dem zehnjährigen Aufenthalt des Komponisten in Italien, leicht verständliche Musik, die natürlich fließt, nicht tief greift, aber durch den liebenswürdigen, vielfach feinen Orchestersatz erfreut; der zweite Teil, ein Allegro vivace im Scherzo-Charakter, ist sogar ein kleines Meisterstück leicht hinfließender Kontrapunktik. Das russische Klavierkonzert, dessen Hauptakzent auf dem geistvollen Finale liegt, wurde von dem Pianisten trefflich zur Geltung gebracht. — Das neunte Panzner-Konzert des Mozart-Orchesters begann mit der symphonischen Dichtung „Die nächtliche Heerschau“ (nach dem Zedlitzschen Gedichte) für großes Orchester von Paul Ertel, einer Illustration mit recht groben Mitteln, fast nur noch Plakatmusik zu nennen, die ganz äußerlich das Geräusch einer spukhaften Militärrevue nachzumachen trachtet. Musikalisch-thematische Erfindung ist gleich Null; die erste Phrase der Marseillaise wird kontrapunktisch verwertet, denn ohne fugierte Partieen geht es nun einmal nicht in den symphonischen Gedichten Paul Ertels. Der symphonische Prolog zu „König Ödipus“ von Max Schillings, ein ernstes, vornehmes Musikstück, das nur durch die Länge etwas ermüdet, und Glazounoff's Symphonie in c-moll, die mir in Erfindung, Aufbau und glänzendem Orchestersatz viel gehaltreicher, wertvoller als der ganze Tschaikowsky erscheint, übrigens durch den Dirigenten geradezu zu hinreißender Wirkung gebracht, waren die übrigen Gaben des Abends, der durch das Sängerpaar Adrienne und Felix von Kraus noch einen besonderen Reiz erhielt. Sie trug Lieder von Cornelius, Schubert, Brahms und Wolf, er eine Gruppe Wolfscher Gesänge, beide zusammen Duette von Brahms mit vollendeter Schönheit des Ausdrucks vor. — Ebenfalls im Mozartsaal fand ein Konzertabend mit belgischen Kompositionen unter Leitung von Léon Rinskopf statt. Das Programm enthielt Paul Gilson's symphonische Dichtung „Das Meer“ (Sonnenaufgang, Matrosenlieder und Tänze, Dämmerung, Sturm), die Ouvertüre zum Musikdrama „Godoleva“ von Edgar Tinel, „Carnaval“ aus der Oper „Princesse d'Auberge“ von Jan Blockx und eine Phantasie auf ein wallonisches Volkslied von Theo Ysaye; außerdem spielte Michael Press das Violinkonzert d-moll von Vieuxtemps. Wirklich eigenartig erschien mir nur die Musik Edgar Tinel's in Erfindung und Ausarbeitung; die übrigen lehnten sich gar zu sehr an Vorbilder an; die Art der Orchesterbehandlung war durchaus französisch. Übrigens zeigte sich der Dirigent zwar geschickt, doch fehlte es ihm an dem fortreißenden Schwunge, der die ausübenden Kräfte, wie die Zuhörer zur Gefolgschaft zwingt. — Den siebenten Abend der Königlichen Kapelle dirigierte Leo Blech, der als Konzertdirigent diesmal einen wesentlich günstigeren Eindruck hinterließ als bei früherer Gelegenheit. Vieles in der Beethovenschen Pastoral-Symphonie brachte er trefflich heraus, nur die „Szene am Bach“ war im Zeitmaß zu langsam gegriffen. Schuberts unvollendete in h-moll und die Stücke von Smetana: seine symphonische Dichtung „Die Moldau“ und vor allem die Ouvertüre zur „Verkauften Braut“, kamen zu glänzender Wirkung; letztgenanntes Werk war wirklich ein Meisterstück in der Ausführung.
E. E. Taubert

Das Quartett Albert Zimmer, Georges Ryken, Louis Baroen und Emile Doehaerd aus Brüssel kann sich zwar nicht mit dem bekannten, von Franz Schörg geleiteten Brüsseler Streichquartett völlig messen, bietet aber sorgsam einstudierte, durch Klarheit ausgezeichnete Wiedergaben selbst von so schwierigen Werken wie César Francks D-dur- und Debussys Quartett op. 10; der erste Geiger stellt sich mitunter zu sehr in den Vordergrund; vortrefflich ist der Violoncellist. — Zum Besten des Joachim-Denkmals veranstaltete der Verein zur Förderung der Kunst ein Konzert, in dem Halir, Karl Klingler, Wirth und Hausmann, Joachims ehemalige Quartettgenossen, Beethovens e-moll vortrefflich spielten und sich dann mit Robert Kahn zu einer sehr temperamentvollen Wiedergabe des Brahmsschen Klavierquintetts vereinigten. Ein Orgelvortrag Richard Rösslers, Liedervorträge von Anna Stephan und eine vortreffliche Gedächtnisrede des Pfarrers Nithack-Stahn vervollständigten das Programm. — Die Pianistin Margarethe Will, die feiner nüancieren und temperamentvoller spielen sollte, veranstaltete einen Beethovenabend; im Trio op. 97 wurde sie von Bianca Pantee und Heinz Beyer lange nicht so gut unterstützt wie im Quintett op. 16 von den Herren Flemming (Oboe), O. Schubert (Klarinette), Rüdel (Horn) und Lange (Fagott). — Eugène Ysaye begeisterte seinen den großen Saal der Philharmonie bis auf den letzten Platz füllenden Zuhörerkreis u. a. durch Viotti's a-moll-Konzert No. 22 und Bachs Doppelkonzert, in dem er die erste Violine Michael Press übertragen hatte. — Sulo Hurstinen, der sich hier mit dem m. E. doch recht undankbaren und auch unerfreulichen Violinkonzert von Sibelius einführte, war diesem durchaus noch nicht gewachsen; auch die Begleitung des Philharmonischen Orchesters ließ bei diesem Konzert zu wünschen übrig. — So vortrefflich wie von Aldo Antonietti, der an Tonschönheit übrigens Ysaye gleichkommt, habe ich Bachs Ciaconna lange nicht gehört. Seine Partnerin Marg. Gray muß

ihren an sich schönen und voluminösen Mezzosopran noch schulen. — Der Geiger Willy Lang sollte sich auf die Kammermusik beschränken; für rein virtuose Aufgaben erscheint er wenig geeignet. Durch Intelligenz und schöne Stimme tat sich die mitwirkende Sängerin Vally Fredrich hervor. — Der hier schon im Vorjahre schnell zu Ansehen gekommene Pianist Paul Goldschmidt, der nur mitunter etwas gar zu derb in die Tasten greift, versöhnte durch die treffliche Wiedergabe der Brahmsschen f-moll-Sonate doch nicht ganz damit, daß er sehr auf sich warten ließ und zu lange Pausen machte.

Wilhelm Altmann

Die von der Firma E. F. Walcker & Cie. erbaute Orgel des Blüthner-Saales ist ihrer Bestimmung übergeben worden. Das prächtige Instrument klingt in allen Stärkegraden, vom zartesten pianissimo bis zum gewaltigsten fortissimo, stets angenehm. Der treffliche Organist Anton Wilhelm Leupold trug eine Orgel-Symphonie von Widor vor. Sie erschien mir als ein leeres Tongeklingel. Der 23. Psalm für Sopran, Orgel und Harfe von Liszt gelangte unter Mitwirkung von Fanny Opfer und W. Posse zu sehr effektvoller Wiedergabe, ohne jedoch besondere Bedeutung zu offenbaren. — Die Pianistin Erna Klein spielte einige „Lyrische Stücke" von Grieg äußerst musikalisch, konnte für ihre Auffassung der h-moll Rhapsodie von Brahms aber wenig überzeugen. Mit der Cellomeisterin Elsa Ruegger brachte sie die viel zu wenig gespielte, nicht nur interessante, sondern auch schöne und dankbare Sonate op. 46 von Xaver Scharwenka zu bester Wirkung. — Die Konzerte zum Besten der „Pensions-Zuschuß-kasse des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine" finden leider nur geringen Zuspruch, obgleich in ihnen qualitativ und quantitativ viel geboten wird. Im zweiten Abonnements-Konzert spielte der Pianist Iguaz Friedman den Schumannschen „Carnaval", dem er echteste Stimmung verlieh. Anna Stephan, von Ed. Behm vorzüglich begleitet, sang Lieder von Franz und Liszt. Die „Barth'sche Madrigal-Vereinigung" steuerte eine Anzahl Gesänge alter Komponisten zu dem wohl etwas zu langen Programm bei. — Die Pianistin Stephanie Barth spielte die Diabelli-Variationen von Beethoven, an die sich nur Meister ersten Ranges wagen dürfen, sollen die Zuhörer nicht der Ermüdung verfallen. Es war gesundes, aber trockenes Klavierspiel. — Mehr läßt sich auch über Paul Eggerts Leistungen nicht sagen, der allerdings weniger fein spielte. Seine Partnerin Else Michalke steckt noch tief im Dilettantismus, besitzt aber einen sehr weichen, angenehmen Sopran, der guter Ausbildung wert ist. — Auch der Pianist Karl Kessler konnte in seinem Schablonen-Programm keinen Beweis erbringen, daß sein Konzert eine Notwendigkeit war. — Turmhoch über diese Darbietungen erhob sich das Meisterspiel von Fanny Davies, die die Konzerte in d-moll von Brahms, G-dur (Köchel 453) von Mozart und h-moll, op. 16, von Franco da Venezia (Manuskript) geradezu vollendet vortrug. Die Novität ist gefällig und melodiös, modern aufgeputzt, weder geistreich noch originell, oft trivial und salonmäßig, mitunter pikant, aber effektvoll und dankbar für nicht zu hohe Ansprüche. Bei der Begleitung des herrlichen, bedauernswerter Weise seltener gespielten Konzerts von Mozart durch das Philharmonische Orchester wäre etwas mehr Ernst wohl am Platze gewesen. — Die gut akkreditierte Altistin Else Vetter zeigte ihre schon mehrfach hervorgehobenen Vorzüge: klangvolle, geschulte Stimme und durchdachten Vortrag, während Luise Geller-Wolter mehr durch ihr Temperament und das im forte recht klangvolle Organ als durch Intonation befriedigte. — Der Pianist George F. Boyle interessierte besonders durch seine technische Sicherheit und den wohlüberlegten Ausdruck, dem es an innerer Anteilnahme aber zu fehlen schien. Technisch brillant spielte er die gedankenreiche Sonate in e-moll op. 59 (nach keltischen Melodieen) von Mac Dowell, die einen Platz im Repertoire der ersten Klavierspieler finden sollte. Ferner enthielt das Programm noch „Irische Tänze" von Stanford-Grainger, Stücke von Debussy etc.

Arthur Laser

Blanche Selva trat auch bei uns für neufranzösische Musik ein. Sie spielte, neben Bach, Rameau und Scarlatti, „Prélude, Aria et Finale" von César Franck, das „Poème des Montagnes" von Vincent d'Indy, Dukas' Variationen über ein Thema von Rameau und die Bourrée fantasque von Chabrier. Alles in allem eine sehr achtenswerte Klavierkünstlerin. Ich für mein Teil konnte mich freilich nicht davon überzeugen, daß die Freiheit und Großzügigkeit des Spieles durch den Gebrauch der Noten nicht doch etwas beeinträchtigt worden wäre. Es ist dies ja auch ganz natürlich, denn ein wenig absorbiert das Notenblatt in jedem Falle die Kraft der Zentren, die sonst für die Sache verfügbar bleibt. — Paula Minjon scheint Studien getrieben zu haben. Aussprache und Vortrag gingen einigermaßen an. Aber die Stimme und ihre Kultur ist ein Abgrund von Unzulänglichkeit.

Alfred Schattmann

Angela Giorgi erweckte mit ihrem Gesange nur peinliche Empfindungen. Abgesehen von einer fehlervollen Technik, hat sie für den Geist deutscher Lyrik keinen Sinn; ihre Aussprache ist beleidigend. Der mitwirkende Pianist Leo Kestenberg spielte zwar mit Verve, aber ziemlich ungehobelt und mit Vernachlässigung der Sinngliederung Bachs Ciaconna in einer Bearbeitung Busonis. — Fanni Merten hatte sich in Beethovens Sonate op. 53 eine technisch wie geistig viel zu schwere Aufgabe gestellt, bei der sie in beiden Richtungen versagte. Auch mit einem Intermezzo Brahms' wußte sie nicht viel zu beginnen. Maria Eschment sang mit ziemlich angenehmer, etwas kleiner Sopranstimme und gemäßigtem, sympathischem Vortrage Lieder von Schubert und Brahms. Die Tongebung der Sängerin ist übrigens durchgehends etwas verstockt. — Ein recht tüchtiger Pianist ist Oscar Springfeld. Er hat eine solide Technik, trägt einiges sehr intelligent und mit gesundem Fühlen vor, kurz scheint geeignet, bald zu unseren vorteilhaft bekannten Spielern zu zählen. Seine Partnerin Elsa Pilzer hat zwar ein hübsches Stimmaterial, muß es aber erst schulen, um damit öffentlich sich zeigen zu können. — Eine hervorragende Erscheinung unter den Pianistinnen ist Jolanda Merö. In ihr vereinigen sich imponierende

technische Sicherheit und prachtvolle Anschlagskunst mit großzügigem, warmblütigem Empfinden. Mit all diesen seltenen Mitteln konnte sie mich aber nicht für eine Sonate von Saxlehner gewinnen. — Recht erfreulich waren die Leistungen der jugendlichen Else und Cäcilie Satz, die, unter Verzicht auf den billigeren Erfolg aller Wunderkinder durch technische Kunststücke, ernsteste Aufgaben zu lösen trachteten. Sie spielten an zwei Klavieren Konzerte von Bach und Mozart mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters. Ferner Brahms' Haydnvariationen in der Fassung für zwei Klaviere, alles auswendig und mit erstaunlicher Sicherheit. Vielen mag das Spiel allzu korrekt und taktmäßig erschienen sein. Es steckte aber in diesen Leistungen doch so viel solides Können und geistige Reife, daß sie zu unbedingter Anerkennung zwingen. Hermann Wetzel

Die Leistungen des Prof. Anna Schultzen-Asten-Chores waren besonders bei den Herzogenbergschen Chören unter der geschmackvollen sicheren Leitung von Margarete Herrmann ganz reizend, während die Brahmslieder weniger gelangen. Hier fehlten besonders das Ausfeilen und das dynamische Abwägen der einzelnen Stimmen. Dem Konzert hatten Gabriele Wietrowetz und Bianca Panteo ihre hervorragende Mitwirkung geliehen. — Thea Huldenfeldt hat einen sehr sympathischen Mezzosopran; ihre Tonbildung ist jedoch noch ungleich, so daß neben wirklich schönen Tönen ganz unvermittelt gequetschte und geknödelte stehen. Ihrem Vortrag ist viel Wärme eigen, wenn man sich auch mit der Art ihres Phrasierens nicht einverstanden erklären kann. — Otto Süße's Bariton fehlt die künstlerische Schulung, obgleich sein Organ im großen und ganzen gut sitzt. Die Ballade verzerrt er leider meist zur Karikatur, indem er sich stets bei Details aufhält, sich stets in der Ekstase bewegt und die große Linie ganz verwischt. Schade um die Anlagen! — Toni Volkmanns großes Organ leidet sehr unter der schlechten Behandlung. Dazu war die Wahl der meist lyrischen Lieder ungünstig; denn was hier einer kleinen Stimme ohne Schulung gelingt, die große stolpert andauernd! Der mitwirkende Cellist Otto Urack war wohl indisponiert. — Magda L. Lumnitzer und Marie Fuchs veranstalteten einen Duettabend, der unter der Devise „Volks- und Kinderlieder" ging. Die Damen sollten ihre Tätigkeit auf den Hausgebrauch beschränken. — An einen Lehrergesangverein stellt man hohe Ansprüche, und denen war der Charlottenburger Lehrergesangverein nicht gewachsen. Seine Leistungen standen auf dem Niveau eines Männergesangvereins, und das war angesichts des guten Materiales (sogar guter Tenor!) sehr zu bedauern. Irene v. Brennerberg erfreute durch ihr reizvolles Spiel. — Else Dietrich konnte einem leid tun; aber ihrer Angst erbarmte sich kein Gott. Im übrigen sollte sie nicht Alt, sondern Sopran singen. Norah Drewett war dagegen frei von Lampenfieber, und es war nur schade, daß sie keine bessere Sache als ihr Klavierspiel vertreten konnte. — Toni Kunz sind Grenzen gezogen, aber innerhalb dieser leistet sie sehr Nettes. Sie hat eine angenehme, wenn auch kleine Stimme, und eine stetige innere Wärme. — Russische Lieder haben meist für unser Ohr nichts Angenehmes, und wirken doppelt unangenehm, wenn sie in so barbarischer Weise zum Vortrag gebracht werden, wie dies Alexandrine Dewett tat. — Gracia Ricardo bildet eine angenehme Erscheinung. Sie will im großen und ganzen technisch das Richtige, und eröffnet die erfreuliche Perspektive, daß sie es auch erreichen wird. Der Vortrag ist sehr intelligent; störend wirkt nur das Bestreben, jedem Liede einen lächelnden Schluß abzugewinnen. Richard Hähn

Elsa Launhardt-Arnoldi (Gesang) und Ernst Hoffzimmer (Klavier) enttäuschten beide durch den gleichen Hauptfehler: durch blutleeren, konventionellen Vortrag. Das Können des Pianisten ist dabei noch ziemlich respektabel; die Sängerin aber sollte sich mit unerfreulichen Versuchen nicht weiter abmühen. — Josefine Kraus genügt vielleicht einem provinziellen Salonpublikum, aber keinem verwöhnteren Hörer. Ihr Sopran ist nicht schlecht, doch drückt sie den Ton zu sehr und bindet schlecht. Auch ist ihr Vortrag äußerlich pathetisch und sentimental. Der Mitwirkende, Robert Polack, besitzt echtes Geigerblut und ein lobenswertes Streben; das bewies er namentlich mit der Wiedergabe der Reger'schen A-dur Sonate für Violine allein. — Litta Grimm sang mit edler, vorzüglich geschulter hoher Altstimme vorzugsweise Lieder von Beethoven und Brahms. Das Stilvolle, rein Klassische (wie „In questa tomba") liegt ihr besonders gut; die individuelle Gestaltungsgabe aber vermißt man noch, desgleichen die absolute Tonfestigkeit. Ihr Lehrer Alexander Heinemann unterstützte sie in drei Duetten von Brahms mit großem Erfolge. Oscar Wappenschmitt, der in demselben Konzert zwei Klaviersonaten von Beethoven zu Gehör brachte, bewegt sich am Instrument mit einer beneidenswerten Naivität; er hat offenbar im Herzen mehr Poesie als in seinem äußeren Gebahren. „Aber der Mensch sieht, was vor Augen ist". — Die Pianistin Marie Hegner ist gewiß ein Musikerkind. Dafür sprechen ihre technische Begabung, ihre natürliche Beseelung des Tones und ihr Sinn für das organische Gefüge größerer Vortragsstücke. Sie ist noch jung und berechtigt zu schönen Hoffnungen. Arno Nadel

BRESLAU: In den beiden letzten Abonnementskonzerten des Orchestervereins wurden unter Dr. Dohrn die zweite Symphonie von Beethoven und die C-dur Symphonie von Schubert in mustergültiger Weise aufgeführt. Auch Max Bruchs und seines siebzigsten Geburtstages haben wir (im siebenten Abonnementskonzert) gedacht. Zu Ehren des Komponisten, der in Breslau lange Jahre an der Spitze des Orchestervereins gestanden hat, ließ Dr. Dohrn die drei Orchesterstücke aus dem „Achilleus": „Ringkämpfer", „Wagenrennen" und „Die Sieger" spielen. Von zündender Wirkung war die Erstaufführung des Orchesterscherzos „Der Zauberlehrling" von Paul Dukas. Als Solisten hörten wir im siebenten Konzert Karl Burrian, und im achten Konzert den russischen Pianisten Wassili Sapellnikoff. Beide suchten ihr Heil in vorwiegend robuster Tongebung, arbeiteten

wenig oder garnicht mit dynamischen Gegensätzen und betrogen damit sich und das Publikum um jede tiefere Wirkung. — In zwei Kammermusikabenden wurden unter solistischer Beteiligung der Professoren Robert Hausmann und Robert Kahn aus Berlin Quartette und Sonaten von Beethoven (op. 102, 127 u. a.), Mozart (Köchel No. 387), Brahms (op. 99) und Kahn (op. 41) aufgeführt. Hausmann war leider nicht günstig disponiert, Kahn schnitt dagegen als Pianist vorzüglich ab. Von seinen kompositorischen Arbeiten, die er zum fünften Kammermusikabend mit nach Breslau brachte, kann nur das Quartett op. 41 Anspruch auf Beachtung erheben. Die „Tonbilder für Viola und Klavier", die er mit dem Bratschisten Hermann spielte, machen den Eindruck einer korrekten Konservatoriumsarbeit und haben mit Inspiration rein garnichts zu tun; sie sind übrigens noch Manuskript. — Als bemerkenswerte Konzerterscheinung sei hervorgehoben ein Hans Pfitzner-Abend mit Helene Staegemann als Sängerin. Die vorgetragenen Lieder gaben Kunde von der ungemein zart gestimmten lyrischen Seele des Komponisten; ein erschöpfendes Bild des interessanten Tonsetzers konnten sie natürlich nicht bieten. — Registriert seien noch die Konzerte von Huberman, Wüllner, Busoni mit Serato, Lambrino, das Konzert des Gesangvereins Breslauer Lehrer unter dem tüchtigen Dirigenten Max Krause und die beliebten Mittwochkonzerte unter Hermann Behr.

J. Schink

DESSAU: Die fünf bisherigen Abonnementskonzerte der Hofkapelle (Franz Mikorey) boten an größeren Orchesterwerken: Beethovens achte Symphonie, die „Eroika" und die „Neunte", Schuberts Unvollendete, Liszts „Festklänge" und „Préludes", Smetanas „Moldau" und verschiedenes andere. Die Solisten der Abende waren die Pianistin Germaine Schnitzer (Paris), der Geiger Michael Preß (Moskau), Else Schünemann, M. van Dresser (von hier) und Alexander Heinemann (Gesang). — In den Kammermusiksoireen der Herren Mikorey, Seitz, Otto, Weise und Weber erklangen Streichquartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Schuberts B-dur Trio, Schumanns d-moll Trio und Thuilles prächtiges Es-dur Klavierquintett op. 20. Die Gesangssoli vermittelten Rudolf von Milde, Erna Fiebiger und Hanns Nietan. Glänzende Erfolge hatte Emil Sauer mit einem Klavierabend zu verzeichnen.

Ernst Hamann

DRESDEN: Das vierte Philharmonische Konzert machte uns zunächst mit Richard Wagners Ouvertüre zu „Christoph Columbus" bekannt, einem Werke, aus dem man den späteren Meister bereits heraushören kann und das direkt auf „Rienzi" hinzuweisen scheint. Die Sängerin des Abends, Ottilie Costa-Fellwock, hatte mit ihren Liedervorträgen mehr Erfolg wie mit der Arie aus „Samson und Dalila", bei der ihr harter, rauher Stimmklang sehr störend hervortrat. Eugène Ysaye, zu dessen Geigerruhme nichts Neues mehr zu sagen ist, führte ein neues Violinkonzert G-dur von Emanuel Moor recht erfolgreich ein und ließ dann Bruchs „Schottische Phantasie" folgen. — In einem Konzert des Königlichen Konservatoriums wirkten Frau Rappoldi-Kahrer (Klavier) und Elfriede Martick von der Berliner Hofoper unter lebhafter Anerkennung mit. Als Orchesterneuheit wurde eine „Symphonische Phantasie" von Kurt Striegler unter Leitung des Komponisten gespielt, eine sehr talentvolle, in machtvollen Steigerungen besonders wirksame Arbeit, die starken Beifall fand. Siegfried Wagners Ouvertüre zu „Herzog Wildfang" fiel dagegen sehr ab. — Im Tonkünstlervereins-Konzert fand eine Suite e-moll von Heinrich G. Noren für Violine und Klavier, von den Herren Bärtich und Bachmann vorzüglich gespielt, sehr großen Anklang. — Von Solistenkonzerten seien ein Klavierabend des auf kräftigste Wirkungen bedachten, temperamentvollen und technisch hervorragenden Rudolf Feigerl, ein ebensolcher von L. Calzin, ein recht gut verlaufener Geigenabend von Albany Ritchie, sowie eine Veranstaltung der stimmlich sehr begabten und gut geschulten Sängerin Frieda Trodler-Striegler hervorgehoben. — Die Neuheit im vierten Hoftheaterkonzert der Serie B war eine „Ballade" für Orchester von Karl v. Kaskel (op. 17). Wie in allen andern Werken dieses Komponisten offenbart sich auch hier ein reiches Innenleben und tiefes, schmerzvoll-leidenschaftliches Empfinden, das sich vom Gewöhnlichen fernhält und auch die gewaltsamen Effekte meidet. Die düsterromantische Einleitung trifft den Balladen-Charakter sehr glücklich und versetzt den Hörer in eine mystische Stimmung, von der sich die später hervortretenden lebhaften Teile des Werkes gut abheben. Dem Aufbau möchte man noch etwas mehr Klarheit und dem Ganzen jene gleichmäßige rhythmische Bewegung wünschen, die man bei einer Ballade nicht gern vermißt, da ihr Wesen ja dem des Dramas sehr verwandt ist. Da aber, wie ich später erst erfuhr, für die Aufführung einige Kürzungen vorgenommen worden waren, so wird man annehmen dürfen, daß diese die vom Komponisten beabsichtigte Kongruenz der einzelnen Teile einigermaßen beeinträchtigt haben. Die Aufführung unter v. Schuch's Leitung brachte der Neuheit einen freundlichen Erfolg ein. Solist des Abends war Wilhelm Backhaus, der in der Virtuosität der Technik zweifellos heute unter den allerersten seines Faches steht. Doch scheint seine geistige Entwicklung sich mehr nach der zarten als (trotz aller Kraftausbrüche) ernsten und kräftigen Seite hin bewegt zu haben, wenigstens verlieh er dem Es-dur Konzert von Beethoven einen fast sentimentalen Zug und faßte auch Liszts zweite Rhapsodie recht zart an. — Dr. Ludwig Wüllners zweiter Abend war besonders durch den hinreißenden Vortrag von Loewe's Ballade „Archibald Douglas" bemerkenswert, die ich in solcher prachtvollen Realistik und dramatischen Bewegung noch nie gehört habe. — Elena Gerhardt befestigte sich mit ihrem Liederabend unter Arthur Nikischs unvergleichlicher Klavierbegleitung in der Gunst der Hörer als Sängerin von aller Musen Gnaden. — In Hella Rentsch-Sauer lernte man eine Sopranistin von wohlgeschulter, schöner Stimme kennen, die nur im Vortrag noch mehr Leben entfalten müßte. — Auch ein Liederabend von Ida Pepper verlief im ganzen befriedigend. — Im Musiksalon Bertrand Roth lernte man die Berliner Pianistin Elsa Rau mit Vergnügen kennen und hörte neue Lieder von Eugen

Lindner, Theodor W. Werner und Bertrand Roth, reizvolle kleine Klavierstücke von Edgar D. Glimas sowie Violinstücke von Michael Josefowicz, und Mlynarski, die Adrian Rappoldi ganz vorzüglich interpretierte.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Der vierte Abonnementsabend des Musikvereins brachte Werke zeitgenössischer französischer Tondichter in würdiger Ausführung, und zwar das Vorspiel zu „Ferral" von V. d'Indy, „L'après-midi d'un Faune" von C. Debussy, die c-moll-Symphonie für Orchester, Orgel und Klavier von Saint-Saëns; in vornehmster Auffassung spielte Emile Sauret das F-dur-Violinkonzert von Lalo. Das fünfte Konzert war Richard Strauß gewidmet: Vorspiel zu „Guntram", „Don Quixote", „Heldenleben" und der sechszehnstimmige a cappella-Chor „Der Abend", ein anspruchsvolles Programm, dessen Ausführung sich jedoch in keiner Weise über das Niveau einer anständigen Mittelmäßigkeit erhob. — Von weiteren Vorkommnissen sind der Burmester-Abend, die Wiedergabe des „Judas Maccabaeus" von Händel unter W. La Porte im Gesangverein, das glänzend verlaufene dritte Konzert von Anna Haasters-Zinkeisen unter Mitwirkung von Alexander Heinemann, endlich das Debut des Geigers Ferencz Hegedüs mit der Pianistin Lily Henkel zu erwähnen.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Der vierte Künstlerabend der Konzertdirektion M. Th. de Sauset führte eine Künstlertrias mit künstlerisch hochstehenden Darbietungen auf das Podium. Ferencz Hegedüs, der das d-moll Konzert von Tartini spielte, ist nicht ein bloßer Violinvirtuose von saubeister Technik, sondern ein Musiker von vornehmer Künstlerschaft, der bei Brahms' A-dur Sonate in Lily Henkel eine kongeniale Partnerin am Klavier hatte. Louise Debogis-Bohy sang deutsche und französische Lieder con grazia. — Auf die lichten Höhen edelster Kunst führte uns die zweite Morgenaufführung der Konzertgesellschaft. Die durch Zartheit und Feinheit auf intimste Wirkung berechnete Ausführung von Beethovens Es-dur, Schuberts d-moll (zweiter Satz) und Mozarts A-dur Quartett seitens des Rosé-Quartetts, wobei kein Instrument dominierte und doch jedes zu seinem Rechte kam, war eine Quelle reinsten Genusses. Das vierte Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft unter Hans Haym war ein Brahms-Abend. Henri Marteau spielte Brahms' Violinkonzert und Bachs Ciaconna in seiner einfach-klassischen Weise, mit geistvollem Ton, saubeister Technik und vollendeter Feinheit des Vortrags, während Therese Funck Brahms'sche Lieder recht ansprechend, der Chor Brahms' „Schicksalslied" ergreifend und das Orchester Brahms' zweite Symphonie ebenso klar wie klangschön zu Gehör brachte.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Der Rühlsche Gesangverein vermittelte uns diesmal die Bekanntschaft mit Arnold Mendelssohns „Paria", dessen Aufführung der Komponist bei Verhinderung des ständigen Vereinsdirigenten selbst leitete. Von den auf das Werk gesetzten hochgespannten Erwartungen haben sich nicht alle erfüllt: es scheint, als ob von den in der Goetheschen Legende etwa schlummernden musikalischen Keimen nicht überall die entwickelungsfähigsten erfaßt seien. Aber was Mendelssohn daraus erhob und entwickelte, zeugt von Vertiefung, inniger Hingabe und einem gestaltenden Vermögen, vor dem man schon den Hut ziehen kann. Jedenfalls erweckte er mehr Glauben an seine tonschöpferische Gabe denn an seine Dirigenteneigenschaften, die sich vor der eigenen Partitur nicht bedeutend ausnahmen und später von der Wandelmusik und Abendmahlsszene des „Parsifal" nur einen recht matten Begriff gaben. — In den übrigen Produktionen der jüngsten Zeit knüpfte sich das Hauptinteresse mehr an die ausführenden Künstler als an das, was sie boten, so im „Museum", wo man sich für Mengelbergs geistvolle und kluge Art, den „Don Quixote" von Strauß und die zweite Symphonie von Brahms wiederzugeben, mehr erwärmte als wenigstens für das erste der beiden Werke. Hier hörte man auch den ausgezeichneten Pianisten Godowsky, den bedeutenden Amsterdamer Cellisten Hekking, sowie das Sängerpaar Kraus-Osborne mit Genuß. Auch bei dem Brahms-Abend, den Henri Marteau mit seinem früheren Genfer Kunstgenossen Willy Rehberg gab, hörte man wohl mehr auf die Geige von Joachims Nachfolger als auf Brahms. Und ähnlich lag der Fall bei Mischa Elmans Auftreten in einem Opernhauskonzert, wo man sich überzeugte, daß sich der ehemalige Wunderknabe in hocherfreulicher Weise ausgereift hat und jetzt schon verlangen darf, mit seinem Violinspiel recht ernst genommen zu werden. — Minder einseitig war das Interesse an dem schönen, von Helene Staegemann und Hans Pfitzner gegebenen Schumann-Pfitzner-Liederabend, der manches Kabinettsstückchen des in Frankfurt aufgewachsenen Tondichters zu kosten gab, an den Brahms- und Wolf-Liederspenden Ludwig Wüllners und an dem Liederabend von Gertrud Fischer-Maretzki, einer namentlich im Bereich des Volkstones sehr schätzbaren Interpretin. — Telemaque Lambrinos Klavierabend ließ uns nicht nur einen Künstler von reichen Anlagen und trefflicher Bildung, sondern auch einen Mann von Mut und gesundem künstlerischem Bewußtsein kennen lernen. Er verzichtete nämlich auf den Zuspruch und Beifall der Freibilletleute und spielte infolgedessen vor fast leerem Saale. Heute zuckt noch mancher über eine solche Märtyrertat die Achseln; vielleicht aber erlebt's der Künstler noch, daß man ihn als Pionier einer Bewegung nennt, die aus unserm Konzertleben einen fatalen Flecken getilgt hat. — Ein vorher noch nirgends gehörtes, abendfüllendes Werk des hier heimischen Komponisten, Pianisten und Musiklehrers Hermann Zilcher, die Legende „Reinhart" für Soli, Chor und Orchester, wurde von unserm Cäcilienverein aufgeführt und brachte namentlich dem Tonschöpfer ungemein lebhafte Zeichen des Wohlgefallens. Nicht als ob unter den Noten seiner Partitur die mit Recht so beliebten und fesselnden „persönlichen" gar häufig zu finden wären. Aber man hat hier nicht nur die Auswahl der besten Vorbilder anzuerkennen, sondern auch die glückliche, gründliche Verarbeitung und Verschmelzung sehr heterogener Anregungen zu

einem, wenn nicht persönlichen, so doch homogenen Stil, in dem es sich vornehm und warm reden, auch gelegentlich recht ausdrucksvoll malen läßt. Hierzu verfügt Zilcher auch über eine schon sehr sichere Handhabung aller instrumentalen Mittel und einen schönklingenden, wenn auch nicht immer leicht zu bewältigenden Vokalsatz. Zu wünschen bleibt noch mehr Überblick über das Ganze, hier mehr Ökonomie, dort kraftvolle Steigerung des Ausdrucks, dann würde die, einer bretonischen Sage von H. Stieglitz nachgedichtete Legende von dem unfrommen Rittersmann, der durch ein himmlisches Wunderzeichen und durch die treue und erbarmende Liebe einer Frau nach langem Irren zu bußfertigem Ende geleitet wird, wohl noch plastischer und nachdrücklicher vor dem Hörer erstehen. Für diesen Ritter Reinhart war unser Opernbariton Breitenfeld ganz der rechte Mann; neben ihm wirkten Else Bengell (Berlin), Johanna Dick (Bern), Alfred Stephani (Darmstadt) und über diesen und dem Ganzen Prof. A. Grüters als sorgsamer Dirigent. — Richard Wagners 25. Todestage ging ein weihevolles Museumskonzert voraus, das außer der „Eroica" von Beethoven zwei Orchestersätze aus „Parsifal" — in liebevoller Wiedergabe — und Wagnerlieder der Wesendonk-Zeit aus Lilli Lehmann-Kalischs Munde, zuletzt aber das Meistersinger-Vorspiel darbot. Ein glücklich erfundenes, fein abgestimmtes Programm für diesen Zweck! — Das vorhergehende Sonntagskonzert wurde von Hans Pfitzner dirigiert, der dabei auch seine schöne Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" einführte. — Kurz, aber dankbar registriert seien schließlich die Klavierabende, die Paula Stebel und Alfred Sittard, dieser im Verein mit der Dresdener Hofopernsängerin Elisabeth Boehm-van Endert, veranstalteten. Ganz besonders erfreute die Wiederkehr des Kammermusiktrios Friedberg-Rebner-Hegar, das sich leider jetzt rar gemacht hat in der Stadt, die ihm den Namen gab.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Die Konzertsaison, die nach der Weihnachtspause ziemlich lebhaft wieder eingesetzt hat, brachte zunächst einen neuen Kandidaten für den scheidenden Herrn Laube in der Person des Crimmitzschauer Musikdirektors Florenz Werner nach Hamburg. Für den sehr wichtigen Posten des Leiters unserer populären Konzerte schien der routinierte Dirigent doch nicht der rechte Mann zu sein. An diesen Platz gehört eine Persönlichkeit; eine Persönlichkeit, an die sowohl das Publikum wie die Orchestermusiker unbedingt glauben. — Max Fiedler brachte in den letzten Konzerten ein paar kleine Novitäten ausländischer Komponisten. Im ersten einige ganz eigenartige musikalische Stimmungsbilder von Claude Debussy, die zwar in der Hauptsache ausgelacht wurden, aber darum dem Musiker doch einen recht interessanten Einblick in die impressionistische Kunst des sparten Franzosen gewährten. Im zweiten Konzert Intermezzi aus der Musik zu dem Drama „König Christian II." von Sibelius. Ganz nichtssagende Dinge, die dies Nichts mit einem ungeheuren Aufwand vorbringen und deshalb beim Publikum volle Gnade fanden. An großen Orchesterwerken brachte Fiedler eine prächtig gelingende Aufführung von Beethovens „Zweiter" und eine ziemlich mäßig verlaufende Wiedergabe von Haydns Es-dur Symphonie. Solist des ersten Konzertes war Busoni, der namentlich mit dem von ihm in kolossaler Größe gespielten „Totentanz" einen mächtigen Erfolg erzielte. Im zweiten Konzert erschien Hugo Becker, der im Verein mit dem einheimischen Konzertmeister Herrn Bandler zunächst das langweilige Doppelkonzert von Brahms spielte, um dann, von einem Extrem ins andere fallend, mit den zu amüsanten Rokoko-Variationen von Tschaikowsky sich den großen äußeren Erfolg zu holen. — Arthur Nikisch beschränkte sich auf ein Programm, das nur Werke brachte, die man von ihm hier oft gehört hat. Diese allerdings in wahrhaft glänzender Ausführung. Als Solistin führte sich bei ihm die junge Pianistin Paula Stebel mit Schumanns a-moll Konzert ganz hübsch ein. — Von bemerkenswerten Solistenkonzerten sind zu erwähnen das zweite Kammermusikkonzert der Brüsseler, ein Liederabend Ludwig Wüllners und ein Liederabend von Helene Staegemann, der hauptsächlich dadurch interessierte, daß die Künstlerin fünfzehn Pfitznersche Lieder sang, die der Komponist selbst begleitete. — Nachdem für den vakant werdenden Posten Julius Laubes noch der ehemalige Dirigent der Berliner Philharmoniker, August Scharrer, zum Probedirigieren eingeladen worden war, ist die Wahl schließlich doch auf den vielfach protegierten Musikdirektor José Eibenschütz aus Görlitz gefallen. Hoffen wir, daß die Zukunft denen recht gibt, die den Künstler an diesen wichtigen und einflußreichen Posten gebracht haben. — Die „Philharmonie" hatte sich im letzten Konzert eines glänzenden Gastes zu erfreuen: Max Reger brachte hier sein imposantes opus 100, die Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller zur ersten Aufführung. Auch hier teilte das mächtige Werk das Lager der Musikfreunde in zwei Parteien, die sich in ihren Ansichten diametral entgegenstellten. Dem Chor der Hosianna-Rufer antwortete nicht minder laut ein Chor derer, die Reger am liebsten gekreuzigt sehen möchten. Die große Aufregung, die dieses Werk verursacht, ist mir nicht ganz begreiflich, denn Reger ist in ihm doch nichts weniger als etwa ein Problem. Es ist absolute Musik, die er schreibt, Musik, die, wie Bie richtig betont, nichts vorstellen und nichts bedeuten will, sondern eben lediglich für sich und durch sich zu wirken sucht. Das besorgt sie mit formalistischen Mitteln einer grandiosen Architektonik, die uns Reger als eine durchaus Bach verwandte Natur präsentiert. Daß er sich dabei zum Teil moderner Ausdrucksmittel der Harmonik und Instrumentation bedient, ist für einen Musiker des zwanzigsten Jahrhunderts doch nur eine ganz natürliche Erscheinung. Ebenso natürlich wie die, daß Reger keine Kniehosen und keine Perücke trägt. — Von Konzerten weniger bekannter Künstler sind zu erwähnen: ein Klavierabend der Sgambati-Schülerin Frau Avani-Carreras, ein Liederabend von Amalie Löwe, die mit ziemlich dezimierten stimmlichen Mitteln Lieder von Schumann, Schubert, Wolf und Brahms sang, und ein Sonatenabend von Hans Herrmanns und

Walter Frings, bei dem sich der Letztgenannte, ein noch jugendlicher Geiger, ziemlich unvorteilhaft hier einführte. — Die Brüsseler gaben ihr letztes Konzert, einen Beethoven-Abend, an dem sie das Quartett op. 127 und unter Ammermanns Mitwirkung das Klaviertrio op. 97 spielten, vor ausverkauftem Saale. — Professor Neglia gab sein viertes und letztes Orchesterkonzert mit zwei Solisten, dem Geiger Herrn Clerc, der völlig unzureichend Sinding's Konzert spielte, und dem Pianisten Bruno Eisner, der um so schöner Mozarts d-moll Konzert vortrug. Neglia selbst erwarb sich Verdienste dadurch, daß er die hier fast unbekannte h-moll Symphonie von Borodin wieder zu Gehör brachte, und außerdem Nicodé mit dem vierten Satze aus der „Gloria"-Symphonie berücksichtigte. Heinrich Chevalley

KÖLN: Im siebenten Gürzenich-Konzert erzielten zunächst die früher schon aufgeführten symphonischen Variationen für großes Orchester von dem einheimischen Franz Kessel als in Erfindung, Logik und Rhythmisierung ungemein ansprechendes, durch schöne Instrumentierung wesentlich gefördertes Werk günstigste Eindrücke und sehr warmen Beifall. Fritz Steinbach vermittelte dann weiter bei den Sätzen von Schuberts Unvollendeter und bei Strauß' „Also sprach Zarathustra" mit dem feinfühligen Orchester einen sehr wirksamen Ausklang aller Charakteristiken. Die Arie „Martern aller Arten" und nun gar die Wahnsinnsarie aus „Lucia" fügen sich schlecht zwischen solche Tonschöpfungen ein, aber wenn schon das sein sollte, so war die Art Frieda Hempels darnach angetan, für Milderungsgründe in der Programmbeurteilung zu plädieren. Die anmutige junge Künstlerin legte mit ihrer schönen stimmlichen Beanlagung und ihrem beträchtlichen technischen Können die Annahme nahe, daß ihrer Sängerinlaufbahn besondere Zukunftsaussichten winken. — Beim fünften Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts hörte man in prächtiger Ausführung Dittersdorfs anmutiges Es-dur-Quartett, dann Bernhard Sekles' erfindungsfrische, aber einigermaßen buntscheckige Es-dur-Serenade, sowie Schumanns a-moll Quartett. — In der Musikalischen Gesellschaft erzielte die Pariser Geigerin Carlotta Stubenrauch, wie begreiflich, einen schönen Erfolg, aber nach dem ihr vorausgegangenen, hohe Erwartungen erweckenden besondern Rufe brachten ihre Technik und gewisse Ungleichwertigkeiten im Klanglichen doch den Eingeweihten eine kleine Enttäuschung. — Bram Eldering und die kölnische Pianistin Hedwig Meyer haben sich die sehr bemerkenswerte Aufgabe gestellt, an drei Abenden die historische Entwickelung der Violinsonate vom Altklassischen bis zur Moderne, nämlich von Bach bis Richard Strauß, darzutun. Der erste Abend brachte Bachs c-moll-, Mozarts B-dur- und Beethovens G-dur-Sonate, der zweite Robert Schumanns zweite Sonate, Schuberts Sonatine g-moll und Brahms' dritte Sonate in d-moll. Die trefflichen Künstler boten, kurz gesagt, Außerordentliches. — Weitgehenden Ausdruck fanden im achten Gürzenich-Konzert wieder Fritz Steinbachs unbegrenzte Vorliebe für Johannes Brahms, indem abermals der ganze Konzertabend lediglich Werke dieses Meisters brachte. Als Orchesterstücke fanden die Tragische Ouvertüre und die vierte Symphonie eine ausgezeichnete Wiedergabe, und weiter sicherte Max Pauer von Stuttgart dem zweiten Klavierkonzert, B-dur, jede mögliche Eindruckskraft. Der Chor betätigte seine unter Steinbach rühmliche Disziplin in den, in letzter Zeit hier schon mehrfach gehörten Fest- und Gedenksprüchen. — Beim sechsten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts hörte man sehr gern wieder einmal Franz Bölsches als erfolgreich bewährtes, erfindungsschönes und trefflich gearbeitetes c-moll Quartett, dem allerwärmste Aufnahme bereitet wurde. Hochstehende Ausführung fanden auch das Schubertsche Forellenquintett unter Mitwirkung der Herren Dahm und Tischer-Zeitz und zumal das erste Beethovensche Quartett. — Die meisterliche Vorführung, in der Bram Eldering und Hedwig Meyer ein Bild der historischen Entwickelung der Violinsonate von Bach bis Richard Strauß vermittelt haben, ist in denkbar anschaulichster Weise zu Ende gediehen, indem das Künstlerpaar am dritten Abend die Sonaten A-dur von César Franck, d-moll von E. Strässer und Es-dur, Werk 18, von R. Strauß brachte. Das ganze Unternehmen verdient um so mehr den warmen Dank der hier leider wenig zahlreichen Freunde dieser ernsten Musikrichtung, als die glänzenden vielvermögenden Künstlernaturelle Elderings und Frl. Meyers die in Frage kommenden Stilgattungen und Charakteristiken in restloser Erschöpfung ungemein klar vor Augen geführt haben. — Auch in der Musikalischen Gesellschaft huldigte man am letzten Abend der Kammermusik. Bei den in Gemeinschaft mit Meister Eldering gespielten Variationen von Mozarts F-dur Sonate und bei ihrer Mitwirkung in Saint-Saëns' Cellosonate, die Friedrich Grützmacher außerordentlich schön charakterisierte, erwies sich die Pianistin Saatweber-Schlieper von Elberfeld als durchaus gediegene Kraft, der nur ein Mehr an künstlerischem Temperament zu wünschen ist. Bei dem Beethovenschen B-dur Trio erfreuten vornehmlich Eldering und Grützmacher durch klassische Vornehmheit und technische Vollendung des Spiels. — Mit eigenen Abenden erzielten nebst dem stets begeistert aufgenommenen jungen Geiger Mischa Elman die sehr begabte und bereits weit vorgeschrittene Klavierspielerin Lona Epstein und Walter Schulze-Priska schöne Erfolge; dieser erbrachte wiederum sehr wertvolle Proben seiner vielvermögenden Geigertechnik und seines musikalisch feinsinnigen Naturells. Sein gewandter Begleiter Willy Eikenmeyer aus Dortmund bot als Solist am Ibach-Flügel mit der Brahmsschen Sonate Werk 5 recht Ansprechendes. — Die maßlose Selbstüberhebung, mit der heutigentags unfähige sogenannte Künstler eigene Abende veranstalten und den Kritikern ihre Zeit stehlen, illustrierte so recht wieder Gerda Hildebrandt-Schnéevoigt, die sich unter dem üblichen Freischarenaufgebot kühn hinstellte, um in gänzlich dilettantischem Liedergesange darzutun, daß ihr das Abc jeglicher Singekunst ein Großfoliobuch mit ungelösten Siegeln ist. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Ludwig Wüllner bereitete uns einen unvergeßlichen Abend, an dem er seltenere „Wölfe" und endlich Strauß' „Cäcilie" sang und nachdichtete. Da verstummt man vor Bewunderung. — Elman und Huberman geigten um die Wette. Bronislaw war nicht gut disponiert, der junge Mischa strebt kühn den höchsten Zielen zu. — Die „Société" der alten Instrumente zauberte uns für einen Abend nach Versailles; aber daß Hasse sein hochbedeutsames Quartett für die französischen Violen geschrieben hätte, will mich fraglich dünken. — In den Symphonie-Konzerten hörte man die leider so unpersönliche, sicher aber in ihrer formalen Gewandtheit sympathisch berührende Es-dur Symphonie des Fürsten Reuß, während einen vollen und nachhaltigen Erfolg die von der letzten Dresdner Tonkünstler-Tagung rühmlichst bekannte Serenade von Sekles mit Recht davontrug. Um beides bemühte sich Prof. Brode in schöner und verständigster Weise. Gabrilowitsch setzte seine tiefe Musikalität, seine immer mehr sich abklärende Art für das schöne zweite Klavierkonzert von Rachmaninoff ein, dessen Adagio unmittelbar echte Wirkung übte. — Bei Wendel hörte man wieder die längst ihren Ehrenplatz in der Symphoniegeschichte einnehmende F-dur Symphonie von Hermann Goetz, und auch Kauns skurrile, aber hochfesselnde Geigenphantasie, die Hedwig Braun meisterlich erfaßte. — Im Dom brachte Richard Fuchs mit den „Melodianern" u. a. Cornelius' „Kyrie eleison" für Männerchor zu tiefster Wirkung. Altmeister Schwalm führte das Brahms-Requiem und die „Feste Burg"-Kantate mit der Musikalischen Akademie ganz prächtig auf. Unter derselben Leitung war der „Sängerverein" wieder rühmlich am Werk und hatte mit seiner Solistin, Paula Weinbaum aus Berlin, viel Glück. Mit ihren seelisch, geistig und musikalisch einfach vollendeten Liedvorträgen ersang sie sich einen für hier seltenen, einmütigen Erfolg. Für mich steht sie mit an erster Stelle. — An den Orgeln Königsbergs waltet der treffliche Elisat in uneigennütziger Weise für volkstümliche Zwecke und zeigt dabei eine stetig fortschreitende Kunst.

Rudolf Kastner

KOPENHAGEN: Ein an sich erfreuliche Aussichten bietendes Konzert von drei jungen Dänen brachte leider eine kleine Enttäuschung. Zwei Klavierspieler: die Herren Stoffregen und v. Müllen spielten je ein Konzert von Beethoven und Tschaikowsky und dazwischen das ganz junge Fräulein Breuning-Storm ein Violinstück (Godard). Alle Auftretenden waren sehr tüchtig und musikalisch gebildet, standen aber noch zu sehr im Banne der Lehrer, und außerdem klappte das leider mittelmäßige Orchester nicht immer. Eingeleitet wurde der Abend mit einer neuen Ouvertüre von L. Glaß: Dänemark genannt. — Julius Röntgen veranstaltete ein Konzert mit nachgelassenen Werken von Edvard Grieg[1]). Dieser hier so geschätzte Name hatte den Saal gefüllt. Starke Wirkung erzielten einige der vorgetragenen Lieder und besonders die zwei Sätze eines Streichquartetts, das auf der Höhe oder vielleicht sogar noch höher als das vollendete g-moll Quartett steht. — Die „Philharmonische Gesellschaft" (Dirigent Axel Schioler) hatte Alexander Petschnikoff eingeladen und bereitete damit eine hohe Freude, weniger mit der Vorführung einer Symphonie No. 3 von Magnard. — Im Musikverein wurde Brahms' vierte Symphonie nach langer Pause wieder einmal aufgeführt. Frl. Breuning-Storm spielte, für eine so junge Dame anerkennungswert, Max Bruchs g-moll Konzert. „Das heilige Land" von Otto Malling war das große Chorstück des Abends. — Hoch über allem anderen standen aber die Abende der Brüsseler, die sämtliche Quartette Beethovens vortrugen, und zwar nicht chronologisch, sondern sehr fein ästhetisch zusammengesetzt. Zur Ehre der Kopenhagener waren diese Konzerte im voraus alle ausverkauft.

William Behrend

LEIPZIG: Das 13. und 14. Gewandhaus-Konzert, an denen solistisch zwei sympathisch wirkende und sehr beifällig aufgenommene Gesangskräfte: Lula Mysz-Gmeiner (mit „La Captive" von Berlioz und Liedern von Schubert) und Hermann Jadlowker (mit der Lenski-Arie aus Tschaikowsky's „Eugen Onegin" und Liedern von Brahms, Cornelius und Strauß) beteiligt waren, haben neben dem aufräumenden Hinwegschaffen von Mendelssohns abgestandener „Meeresstille und Glückliche Fahrt"-Ouvertüre und Volkmanns gleichfalls überlebter d-moll Symphonie als wahrhaft herzerfreuende Gaben die D-dur Symphonie von Beethoven und die L'Arlésienne-Suite von Bizet — und als interessierendes Entremet und Dessert Reprisen von Elgars wohlcharakterisierenden Orchestervariationen über ein Originalthema und von Dvořák's bilderbunter Karneval-Ouvertüre — alles in rühmenswerter Ausführung gebracht, wogegen im siebenten Philharmonischen Konzerte ziemlich wohlklingende Reproduktionen von Liszts „Orpheus" und Strauß' „Tod und Verklärung", gediegen wirkende a cappella-Gesänge der Barthschen Madrigal-Vereinigung und des tüchtigen, aber allzu nervösen Theodor Spiering Wiedergabe von Vieuxtemps' a-moll Violinkonzert umrahmten. — Einigem Interesse und sehr beifälliger Aufnahme begegnete ein Konzert, in dem die von Dr. Bodenstein in München gegründete „Deutsche Vereinigung für alte Musik" auf Cembalo (Elfriede Schunck), Violine (Herma Studeny) und Viola da gamba (Christian Döbereiner) feinkünstlerisch und stilgerecht Sonaten und Konzerte von G. Ph. Telemann, A. Kühnel, P. Nardini und J. Christ. Bach erklingen machte und dazwischen Johanna Bodenstein zu zeitentsprechender Instrumentalbegleitung auf recht sympathische Art Arien und Lieder von J. S. Bach, Händel, Joh. Herm. Schein und Gluck vortrug. — Durch adligste Ausführungsvollkommenheit imponierte ein Kammermusikabend, an dem Henri Marteau mit seinen Quartettgenossen Heinz Schmidt-Reinecke, Adolf Pörsken und Ernst Cahnbley und dem zugezogenen Klarinettisten Paul Steyer ein etwas buntscheckig-modernes a-moll Quintett op. 13 eigener Komposition, mit Max Reger

[1]) Vgl. dazu den interessanten Artikel Röntgens im 1. Dezember-Heft 1907 der „Musik". Anm. der Red.

am Klavier seine fester geformte, wirksame Chaconne op. 8 für Viola, als gewaltiger Meister des polyphonen Solospieles Max Regers Soloviolinsonate op. 91, No. 2 und als stürmisch begehrte Zugabe die Fuga aus J. S. Bachs g-moll Sonate, sowie schließlich eigene, mit manchen halbwegs dramatischen Ausdruckswendungen interessierende „Sieben Lieder" op. 10 für Sopran und Streichquartettbegleitung zum Vortrag brachte, und Tilly Cahnbley-Hinken, außer im Solopart des letztgenannten opus auch noch in der Wiedergabe von fünf Gesängen des sie herrlich begleitenden Max Reger mit ihren schönen, trefflich ausgeglichenen Stimmitteln und ihrer feinen Vortragskunst glänzen konnte. — Zweimal kehrte ohrerfreuend und geistbeglückend das Böhmische Streichquartett wieder, das eine Mal mit Hugo Kauns gediegenem und besonders im langsamen Satze und in den Finalvariationen ansprechendem c-moll Quartett op. 74, dem sie mit Ernst von Dohnányi und Oskar Schubert als vorzüglichsten Partnern wunderbar schöne Reproduktionen des Klavierquintettes von Schumann und des Klarinettenquintettes von Brahms folgen ließen, das andere Mal mit Beethovens A-dur Quartett aus op. 18, dem Brahmsschen g-moll Klavierquartett, bei dem in rühmenswertester Weise Leonid Kreutzer mitwirkte, und Mendelssohns nur noch formal bedeutsamem Streichoktett, zu dessen trefflicher Wiedergabe sich die böhmischen Künstler mit den vier gediegenen Spielern des Münchener Streichquartetts vereinigt hatten. — Der vierten Gewandhaus-Kammermusik, bei der Fritz von Bose als feinfühliger Klavierinterpret am Beethovenschen Es-dur Trio aus op. 70 und Herr Heintzsch als tüchtiger Vertreter des zweiten Bratschenparts mitgewirkt haben, konnte ich leider nicht beiwohnen; doch sollen die Herren Wollgandt, Blümle, Herrmann und Klengel beim Vortrage des F-dur Quartettes op. 77 No. 2 von Haydn weniger fein musiziert haben, als zuguterletzt in einer wirklich schönen Reproduktion des Mozartschen D-dur Quintetts. — Albany Ritchie befriedigte voll in der schönen Technik und dem frischen Temperamente seines Geigenspieles, ließ aber hinsichtlich einer immerdar edlen Tongebung noch einiges zu wünschen übrig. Seinem Begleiter und Konzertpartner Wladimir Cernikoff geriet wenigstens ein Solovortrag (Liszts Variationen über „Weinen, Klagen") zu einer imponierenden pianistischen Leistung. — Der zehnjährige Violinspieler Mitja Itkis konnte sich als beachtenswertes und ausbildungswürdiges Talent erweisen. Bei der in seinem Konzerte mitwirkenden Sängerin Toni Heiling hatte man sich zu der augenscheinlich vorhandenen Stimmbegabung ein besseres Geschultsein zu wünschen. — Eine dem g-moll Konzert von Saint-Säens, nicht aber auch schon dem Lisztschen Es-dur Konzerte völlig gewachsene tüchtige Klavierspielerin lernte man in Vicky Bogel kennen, die mit dem von ihrem Lehrer Stavenhagen geleiteten Winderstein-Orchester konzertierte, wobei man auch noch durch Rudolf Gmür einige von Mahlers ertiftelten Wunderhorngesängen („Der Tambourg'sell", „Des Antonius von Padua Fischpredigt" und „Der Schildwache Nachtlied") als übelschmeckende Zukost vorgesetzt bekam. — Zwei einheimische Ruhmesaspiranten, die Pianistin Anny Eisele und der Pianist Télémaque Lambrino, überzeugten an eigenen Klavierabenden neuerdings davon, daß sie ausgesprochenes Talent besitzen, sich aber noch an Aufgaben übernehmen, deren Lösung ihnen wohl erst bei allseitig vollkommener Durchbildung ihrer Spielkunst und ihres Geschmackes in völlig einwandfreier Weise gelingen könnte. — Wohltuend berührt demgegenüber die feinkünstlerische Gewissenhaftigkeit, mit der Bruno Hinze-Reinhold in den Schranken seiner liebenswürdigen Begabung verharrt und dabei Fürsprache für manche weniger konzertläufigen Kompositionen einlegt. — Arthur Friedheim brachte an seinem zweiten Klavierabend trotz nervösen Erregtseins, das ihn bei Liszts h-moll Sonate ein paarmal irritierte, die Diabelli-Variationen von Beethoven und die „Abendharmonieen", den „Pesther Karneval" und die Ungarische Rhapsodie in cis-moll von Liszt in sehr bedeutender Weise zum Vortrag. — Bei Hedwig Schmitz-Schweickers Hugo Wolf-Abend fesselte mehr was, als wie gesungen wurde. Nach Magda Lumnitzer und Margarete Wilde, die beide, jene in Gesellschaft einer schülerhaften Geigerin Gertrud Japsen, mit noch allzu unfertigen Gesangsleistungen debütierten, sowie nach dem kernigen Lautenbarden Robert Kothe und dem stimmmüden Schubertsänger Robert Spörry trat schließlich noch Elena Gerhardt mit einem zweiten Liederabend erfolgreich vor das Leipziger Publikum. — Haydns B-dur Symphonie, Beethovens zu allererst komponierte „Zweite Leonoren-Ouvertüre" und Schumanns d-moll Symphonie in vortrefflicher Ausführung, und dazwischen zwei durch Virtuosität und Tonnoblesse enthusiasmierende Kontrabaßvorträge (Konzert von Mozart und Kol Nidrei-Phantasie von Bruch) von Sergei Kussewitzky bildeten das Programm des 15. Gewandhaus-Konzertes, während im 16. Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester des großen Feinspielers Raoul Pugno meisterhafte Klavierinterpretationen des Mozartschen A-dur Konzertes und der sehr interessanten, zumal in der ersten Hälfte wertvollen César Franckschen „Variations symphoniques" tüchtig begleiteten und mit schönen Vorführungen der Barbier-Ouvertüre von Cornelius, des erstmalig im Gewandhause erklingenden, sezessionistischen Vorspieles „L'Après-Midi d'un Faune" von Debussy und der D-dur Symphonie von Brahms umrahmten. — In dem von Carl Schroeder geleiteten achten Philharmonischen Konzert, das mit Schuberts C-dur Symphonie anhub und weiterhin noch die liebenswürdigen Streichorchester-„Intermezzi Goldoniani" von Bossi brachte, bekam man an Stelle des erkrankten Franz Naval den sich am Brahms-Konzerte und an der Faust-Phantasie von Gounod-Wieniawsky bestens bewährenden Violinisten Alfred Wittenberg zu hören, der wenige Tage zuvor in einem eigenen zweiten Kaufhausabende sich mit den Konzerten von Mendelssohn und von Paganini, mit dem Präludium und der Fuge aus J. S. Bachs g-moll Solosonate und mit der Faust-Phantasie sehr vielen, wohlverdienten Beifall hatte erspielen können. Gegen die geschmacklose und gewissermaßen notdürftige Vorführung von Violinkonzer-

ten mit Begleitung des Klaviers sollte in größeren Städten doch endlich einmütig Protest erhoben werden! — Der von Josef Pembaur jr. geleitete Riedel-Verein hat in seinem unter Mitwirkung der tüchtigen Sopranistin Buff-Hedinger, des trefflichen Zwickauer Organisten Paul Gerhardt und mehrerer Gewandhausorchestermitglieder veranstalteten zweiten Abonnementskonzerte in der Thomaskirche mit der gediegenen, aber keineswegs außerordentlichen und wohl auch zu wenig abwechslungsreichen Vorführung von „Deutschen Weihnachts-Chören und -Liedern, Orgel- und Kammermusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert" nur teilweise interessieren und befriedigen können, wogegen eine auf den 70. Geburtstag des Komponisten bezugnehmende Aufführung von Max Bruchs „Lied von der Glocke" durch die von Gustav Wohlgemuth geleitete Leipziger Singakademie bei bester Haltung des Vereinschors, vortrefflicher gesangssolistischer Mitwirkung von Dr. Felix von Kraus, Jacques Urlus und Adrienne von Kraus-Osborne und bei tüchtiger Mitbeteiligung der verstärkten Kapelle des 107. Infanterie-Regiments und des Organisten Max Fest — trotz einer Indisposition der Sopransolistin Lotte Kreisler — der äußerst vollzähligen Zuhörerschaft viele Freude bereiten konnte. — Im Winterkonzerte der „Sängerschaft Arion". (Liedermeister Dr. Paul Klengel) sind nach einer größeren Grieg-Abteilung, aus der die unter Mitwirkung von Walter Soomer erstmalig erklingenden Gesänge „Nordlandvolk" und „Königslied" für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, und die von Anna Hartung stimmschön vorgetragenen Lieder Solvejg's am eindringlichsten wirkten, noch Bruchs „Normannenzug", liebenswürdige Duette von Paul Klengel, eine ansprechend-schwungvolle Kantate „Der Falken-Rainer vom Oberland" für Sopran- und Baritonsolo, Männerchor und Orchester von Gustav Schreck — und als a cappella-Novitäten Max Filkes wohlanmutendes „Isôt la Blonde" und Volkmar Andreaes in Erfindung, Tonsatz und Stimmung bedeutendere Lieder „Der schwere Traum" und „Auf dem Canale grande" zu tüchtiger Wiedergabe gelangt. — In Hans Windersteins drittem Orchester-Kammerkonzert, daran der noch etwas wildernde italienische Geiger Alessandro Certani (A-dur Konzert von Nardini und Pastorale von Tartini — beides nach Manuskript) und die Lyons pedallose chromatische Harfe meisterhaft spielende Pariser Künstlerin Helene Zielinska (B-dur Konzert von Händel, zwei Präludien von Em. Móor und ein Allegro von Paradisi) solistisch beteiligt waren, bildeten Mozarts konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott und Hugo Wolfs Italienische Serenade für kleines Orchester bei gutem Gelingen der Ausführung einen sehr interessanten Gegensatz. — Das Brüsseler Streichquartett hat bei etwas zu wenig romantisch-verschwärmter Wiedergabe des Schubertschen d-moll Quartetts an diesem Werke und mehr noch am c-moll Quartett von Brahms seine oft gerühmte Meisterschaft neuerdings bewähren können, während mehreren dazwischen unter Begleitung des Komponisten vorgeführten Gesängen von Wilhelm Berger infolge der nicht recht glücklichen Gesangswiedergabe durch Isabella Berger die volle Wirkung versagt bleiben mußte. — Solo-Klavier spielten die sehr vorgeschrittene Reisenauer-Schülerin Annie Wakeman, die nur mit einigen Vortragsstücken, so insbesondere mit Schumanns „Davidsbündlertänze" zu hoch gegriffen hatte, — Vera Socoloff, die noch viel zu lernen hat, — Marianne Wenzlitzke, deren bescheidenem, aber durchaus korrektem und gut-musikalischem Spiel man mit Vergnügen zuhören konnte, — Francis Quarry, der bei vielem Talent noch etwas wild, und am besten wohl Bachs D-dur Präludium und Fuge in der Übertragung von d'Albert und Klavierstücke spielte, — und Joseph Sliwinski, der diesmal besonders sicher über sein schönes Können zu disponieren schien und neben Schumanns f-moll Sonate und einigen Stücken von Chopin vornehmlich mit der vorzüglichen Ausführung von Paderewskis neuen, mehr pianistisch- als inventionsoriginellen, in ein eigenartig-fugiertes Finale ausmündenden „Variations et fugue sur un thème original", op. 23, interessieren konnte. An zwei Klavieren arbeiteten: noch etwas ungleichartig der Stürmer Arthur Reinhold und der Träumer Anatol von Roessel und noch allzu übermütig und kraftrenommistisch die Schwestern Helene und Eugenie Adamian. — Im Gebiete des Gesanges ließen sich Johanna Koch mit allzu bescheidenem, die Schwestern Elisabeth und Gudrun Rüdinger mit stimmlich bescheidenem, aber wohlgeschultem und Ella Müller-Rastatt mit in Stimmklang und Ausdruck nicht unbedeutend wirkendem, aber ungenügend geschultem Liedersingen vernehmen, während Lula Mysz-Gmeiner trotz noch nicht gänzlich wiedergewonnener Schmiegsamkeit einiger Bruststimmentöne dank der schönen Tiefe ihres Organs und dem guten Kopftonansatz in Gesängen von Schubert, Brahms, Schillings und Wolf vornehmlich zu fesseln vermochte, und Ludwig Wüllner, der diesmal mit voller Orchesterbegleitung der vom Altenburger Hofkapellmeister August Richard gewandt geführten Windersteiner gegen sein Publikum losging und als Interpret der Lisztschen drei Petrarca-Sonette, des Notturno von Strauß, mehrerer Gesänge von Wolf und Weingartner und des „Hexenliedes" neuerdings tiefe Eindrücke erzielen konnte. — Jeanne van Oldenbarnevelt, die Erfinderin und Lehrerin einer mit manchen Einzelheiten der schwedischen Gymnastik und des Müller-Systems korrespondierenden Atem-Gymnastik, hat hier mit ihrem stark von Übungsdemonstrationen durchsetzten Vortrage — und zwar vornehmlich mit seinem „Die Atmungskunst des Menschen im Dienste der Hygiene" behandelnden ersten Teile — auf das lebhafteste interessiert. — An den nun vor 25 Jahren erfolgten Tod Richard Wagners gemahnte hier zu allererst eine von der Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Musikgesellschaft und dem Vereine Leipziger Musiklehrerinnen zum Besten der Bayreuther Stipendienstiftung veranstaltete Gedächtnisfeier, bei der Schreiber dieser Zeilen einen durch Vorträge am Klavier und durch Martin Oberdörffers gesangliche Wiedergabe der Amfortas-Klagen illustrierten Vortrag über „Parsifal und seine ethische Bedeutung" gehalten hat.

Arthur Smolian

LONDON: Die Konzertsaison ist, namentlich was unsere ständigen Orchester betrifft, noch nicht recht in Fluß gekommen. Das Ereignis der letzten Wochen bildete unstreitig die in der Queens Hall veranstaltete Joachim-Gedenkfeier, die sich nach jeder Richtung hin außerordentlich würdevoll gestaltete und dartat, wie hochgeschätzt der deutsche Meister in England war, und welch dankbares Angedenken man ihm für seine großen Verdienste um die Hebung der Musik in „seinem zweiten Vaterlande" bewahrt hat. Das Programm war äußerst glücklich gewählt. Eröffnet wurde das Konzert mit dem mächtigen Chorale „Wenn ich einmal soll scheiden" aus der Matthäus-Passion. Nicht weniger als 350 Sänger bildeten den Chor, der von den Bach-Chören von London und Oxford und der Musikgesellschaft der Universität Cambridge gestellt worden war. Unter der Leitung von Dr. H. P. Allan gelangte der ergreifende Choral in geradezu überwältigender Weise zur Wiedergabe. Durch das Londoner Symphonie-Orchester wurde Gelegenheit geboten, die Bekanntschaft mit Joachims „Elegischer Ouvertüre" zu erneuern, und Lady Hallé, die persönliche Freundin Joachims, spielte mit gewohnter Meisterschaft das Nocturno in A-dur und das Adagio aus dem dritten Violinkonzert des Meisters. Den Schluß des Konzerts bildete das Brahmssche Requiem, das in vortrefflicher Weise zu Gehör gebracht wurde. Die ganze Gedenkfeier bildete einen großen künstlerischen Erfolg und gestaltete sich durch die Haltung des Publikums höchst eindrucksvoll. — Efrem Zimbalist hat den vorteilhaften Eindruck, den er in seinem ersten Konzert gemacht hatte, in einem zweiten weiter bestärkt. — Am 13. Februar gab die Philharmonische Gesellschaft ihr erstes Konzert in diesem Jahre, dessen reichhaltiges Programm Schumanns Klavierkonzert, von Emil Sauer glänzend gespielt, Beethovens c-moll Symphonie und die reizenden Variationen Elgar's für Orchester brachte. Bezeichnend ist es auch, daß das Konzert mit Bachs drittem Brandenburgischen Konzert eröffnet wurde und mit „Till Eulenspiegel" von Strauß schloß. Die Novität des Abends war eine neue Tondichtung von Franco Leoni, der Poe's berühmte Dichtung „Die Glocken" zur Grundlage diente. Die Komposition ist bei ihrer Effekthascherei keine sonderliche Leistung und wurde seitens des Publikums kühl aufgenommen.
ar

MAGDEBURG: Der letzte Solist der großen städtischen Konzerte im Stadttheater, die vom Musikdirektor Krug-Waldsee geleitet werden, war Mark Hambourg; er vermochte auch hier wohl von seiner eminenten Technik, aber nicht von jener Künstlerschaft zu überzeugen, die zugleich eine Künstlerweihe ist. Vor ihm Joan Manén; er ist zweifellos der sympathischere Künstler, ein solcher, der zugleich Musiker ist. Aber Mozart verliert bei ihm zu sehr sein deutsches Wesen; Manén nimmt den Cantilenen das apollinisch Heitere, taucht alles in südlich-sinnliche Glut, wirft in seinem Spiel Feuerbrände dahin, wo nur Sonnenschein erstrahlen soll: sein Geigenspiel ist mehr völkerpsychologisch interessant. Diesmal stand er übrigens — wahrscheinlich eine Folge der Übermüdung — bei Darstellung gewagtester Flageolett-Wirkungen nicht auf gänzlich einwandfreier Höhe. Ein Sondererfolg war dem Komponisten der „Johanniszauber"-Musik beschieden; August Reuß dirigierte sein Werk mit großem inneren Schwunge selbst. Es ist schade, daß sich diese blühende Tondichtung, die trotz ihres Eklektizismus zu den besseren Stücken der letzten Jahre gehört, so langsam durchsetzt. — Im Kaufmännischen Verein vermochte Maikki Järnefelt diesmal weniger zu überzeugen; mit der Agathenarie trat sie wenigstens zu ihrem Nachteil aus ihrem Liederrepertoire heraus. — Künstlerisches Interesse erweckten die beiden Klavierabende eines hiesigen Pianisten, des Herrn Weitzig; auch der Klavierabend Hedwig Schölls, eines jungen Talentes der Schule Stavenhagens, fand Beachtung. Max Hasse

MANCHESTER: Während Hans Richter die „Ring"aufführungen in englischer Sprache am Covent Garden Theater in London leitet, werden die Hallé-Konzerte von Franz Beidler dirigiert, dessen anfeuernder Leitung das Orchester sich verhältnismäßig langsam anzupassen scheint. Es gelangten in diesen Konzerten zur Aufführung: „Messias", „Elias", die Pastorale und Mendelssohns Italienische Symphonie. Pablo Casals (Schumanns Konzert) entfesselte einen Sturm hellster Begeisterung. — Solist in einem Gentlemen's Concert war Willy Hess. — An einem Kammermusik-Abend Max Mayers trat Tilly Koenen zum ersten Male hier auf. — Das Brodsky-Quartett brachte in seinem zweiten Konzert Haydn op. 17 Nr. 5, Beethoven op. 59 Nr. 1 und mit Egon Petri Schuberts Es-dur Trio. — Edward Isaacs spielte in seinem Recital u. a. die h-moll Sonate von Liszt. — Der Pianist Cohn und der Sänger Austin boten viel des Schönen mit ihrem Schubert-Schumann-Programm. K. U. Seige

MANNHEIM: Die beiden letzten Akademieen (die fünfte und sechste) brachten als Novitäten die Tondichtung „Taormina" von Ernst Boehe, die trotz der Leitung durch den Komponisten kühl ließ, und ein Violinkonzert von Karl Stamitz, vom Konzertmeister Hans Schuster bearbeitet und gespielt. Liszt's „Les Préludes", Schuberts unvollendete Symphonie in h-moll und Beethovens „Achte" wurden unter Kutzschbachs Leitung vorzüglich wiedergegeben. Jeanne Diot aus Paris spielte Saint-Saëns und Vieuxtemps unrein und ohne Wärme, Tilly Cahnbley-Hinken sang mit kleiner aber glockenheller Stimme Mozart und Brahms mit ehrendem Erfolg. — Vom Streik des Kaim-Orchesters berichteten die Tagesblätter. — Der Musikverein gab unter Kutzschbachs Leitung einen sehr erfolgreichen Bach-Abend. Bruchstücke aus dem Weihnachts-Oratorium, zwei Kantaten, das fünfte Brandenburgische Konzert und die C-dur-Toccata für Orgel gaben das Programm. — Intime Musik boten Arthur Blaß, Arthur Post und Carl Müller mit Klara Lion aus Frankfurt. Als Werke nationaler Kunst gelangten zur gediegenen Aufführung Dvorak's Trio „Dumky", Grieg's Violinsonate op. 13, einige der schottischen Lieder Beethovens sowie Gesänge von Rob. Kahn und Brahms. — Hedwig Schmitz-Schweicker gab einen Liederabend mit Reger, Strauß, Weingartner und Hugo Wolf und fand besonders mit des letztern Liedern vielen Bei-

fall. Am Flügel saß Robert Forster. — Glänzend verlief ein Beethoven-Abend Frederic Lamond's; der Künstler spielte besonders einige der beliebtesten Sonaten ganz wundervoll. — In seinem siebenten Volkskonzerte zu sehr mäßigen Eintrittspreisen bot der Lehrer-Gesangverein unter der Führung Carl Weidts auch den Minderbemittelten Wagners „Liebesmahl der Apostel" und andere Chorwerke. Solist war Hofopernsänger Spemann-Darmstadt. Das Konzert war von mehr als 4000 Zuhörern besucht.

K. Eschmann

MELBOURNE: Wir hatten diesmal eine außergewöhnlich interessante Saison zu verzeichnen. Sterne erster Größe glänzten an unserem in Europa stark unterschätzten Kunsthimmel, so daß wir viele, zum Teil recht gute Leistungen, wie das Konzert von Florence Ballara — vom Hoftheater in Strelitz — und Una Bourne — gute Pianistin — nur kurz erwähnen können. Professor Marshall Hall erfreute uns in seinen Orchesterkonzerten, die den Mittelpunkt des Melbourner Musiklebens bilden, mit erstklassigen Einstudierungen Wagnerscher Werke, die zum Teil für hier Novitäten waren. So hörten wir u. a. „Einzug der Götter in Walhall", „Waldweben", Vorspiel und Schlußszene aus „Tristan", Vorspiel und Karfreitagszauber aus „Parsifal". Tschaikowsky kam zu Gehör mit seiner „Symphonie Pathétique" und der „Romeo und Julie"-Phantasie, Berlioz mit der Liebesszene aus seiner vierten Symphonie, die gleichfalls den unsterblichen Liebenden Shakespeare's gewidmet ist, Beethoven mit der fünften Symphonie. Marshall Hall's gründliches Verständnis und starke Empfindung ließen alle diese Werke in ungetrübter Schönheit vor uns erstehen. Seine den Programmen beigefügten kurzen Analysen, die außerordentlich viel dazu beitragen, das Musikverständnis des hiesigen Publikums zu heben, zeigen ihn zugleich als ebenso glänzenden Schriftsteller, wie Musiker. In seinem Eröffnungskonzert spielte Teresa Carreño Beethovens Es-dur Konzert und Liszts „Ungarische Phantasie". Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man hier loben. Ihre unnachahmliche Größe und Meisterschaft entfesselte tosende Beifallsstürme, und die Schar ihrer begeisterten Verehrer wuchs mit jedem ihrer Klavierabende, so daß ihre Tour durch Australien einem Triumphzuge glich. Ihr folgte Clara Butt, seit langem ein Liebling der englischen und hiesigen Musikwelt, und endlich Nellie Melba, deren Kultus hier, abgesehen von ihrer weltbekannten Künstlerschaft, noch durch den Lokalpatriotismus erhöht wird, da sie ja bekanntlich ein Melbourner Kind ist. Jedes ihrer Konzerte brachte ihr bisher die nette Summe von 16000 Mk. ein. Trotzdem wir uns bereits einer drückenden Sommerhitze erfreuen, merkt man noch nichts von Saisonschluß. Soeben wird eine Serie von Konzerten Blanche Arral's angekündigt, die vorigen Winter durch ihre wundervollen Koloraturen berechtigtes Aufsehen erregte.

Max Rudolf

NÜRNBERG: Weihnachtsfrieden und Wohlgefallen ruhten auch über den Konzertsälen. Ich kann nur über drei Abende berichten. Alice Ripper ließ im Philharmonischen Verein ihre phänomenalen Kraftleistungen bewundern, die aber bei der wundervollen Technik mit der offenbar echten Leidenschaft der Pianistin auch dem skeptischen Kritiker imponieren müssen. Das Maßhalten wird sie schon noch lernen. Ferner sang Valborg Svärdström: vollendet als Gesang im engeren Sinne des Wortes, unglaublich mühelos und mit einer Atemtechnik, die nicht zu überbieten ist. Leider spielt sie zu viel: mit dem Dirigenten, dem Sologeiger, dem Publikum, manchmal auch mit den Kompositionen. Hugo Wolf verträgt das gar nicht, und Strauß' an sich sinnliches „Ständchen" roch aufdringlich nach Moschus. Das Feld der Dame ist die Bühne. Das Orchester unter W. Bruch brachte Schuberts Unvollendete und Bruckners Romantische. Diese innig und klangschön ausgearbeitet; nur im Finale fehlte die zusammenhaltende Energie. Richard Mors, ein junger Münchner, dirigierte eine symphonische Dichtung, der bei aller Konzisität der thematischen Arbeit, bei aller Vornehmheit der Harmonisation noch die eigenste persönliche Note mangelt. So sehr das Streben, ausgefahrene Wege zu meiden, zu loben ist, so leicht verführt es zu einer zwar noblen, aber auch geschraubten Sprache.

Dr. Flatau

PARIS: Die neue französische Schule fängt endlich an, auch in den großen Orchesterkonzerten für sich allein aufzukommen. Sie bedarf nicht mehr der einrahmenden Unterstützung Beethovens, Schumanns, Wagners oder Berlioz', um den Raum des Châtelet oder der Salle Gaveau zu füllen. Das Programm, das Colonne am 26. Januar seinen Zuhörern vorzusetzen wagte, ist in dieser Hinsicht besonders charakteristisch, denn Colonne ist ein vorsichtiger Mann und rechnet nur mit sicheren Werten. César Franck, der belgische Vater dieser neuen französischen Symphonik, wurde mit dem Vorspiel zum zweiten Teil seiner „Rédemption" und seiner „Psyché" an den Anfang und an den Schluß gestellt. Dazwischen hörte man seine drei wichtigsten Nachfolger: Vincent d'Indy, der sein empfindungsvolles Orchesterstück „Souvenirs" unter persönlicher Leitung wiederholen ließ, Claude Debussy, der zum zweitenmal bei Colonne seine interessanten, aber auch recht gesuchten drei Orchesterskizzen „La Mer" dirigierte, und Paul Dukas, dessen „Zauberlehrling" nun schon zum festen Bestand aller Symphoniekonzerte gehört. Noch am Sonntag zuvor war Debussy mit seinen überpfefferten Skizzen auf hartnäckigen Widerstand bei einem kleinen, aber lärmhaften Teile des Publikums gestoßen, aber diesmal rief der anhaltende Beifall keinen Widerspruch mehr hervor. — Vincent d'Indy wurde aber auch im Konzert Lamoureux ausgiebig gefeiert. Er ersetzte den immer noch leidenden Chevillard am 12. und 19. Januar am Dirigentenpult und, da man sich selbst immer am besten bedient, wurden beide Konzerte zu wahren „Festivals-d'Indy", ohne daß sich das Publikum darüber beklagt hätte. Beide Symphonieen, die Orchestervariationen „Istar" und die Orchesterlegende „Sauge-Fleurie" gaben ein ziemlich vollständiges Bild von d'Indy's Schaffen, das freilich den wagnerischen Einfluß nie ganz verleugnet hat, aber doch, so gut wie dasjenige César Franck's den Anspruch erheben darf, die wahren Gesetze musikalischen Gedankengangs

Walter Frings, bei dem sich der Letztgenannte, ein noch jugendlicher Geiger, ziemlich unvorteilhaft hier einführte. — Die Brüsseler gaben ihr letztes Konzert, einen Beethoven-Abend, an dem sie das Quartett op. 127 und unter Ammermanns Mitwirkung das Klaviertrio op. 97 spielten, vor ausverkauftem Saale. — Professor Neglia gab sein viertes und letztes Orchesterkonzert mit zwei Solisten, dem Geiger Herrn Clerc, der völlig unzureichend Sinding's Konzert spielte, und dem Pianisten Bruno Eisner, der um so schöner Mozarts d-moll Konzert vortrug. Neglia selbst erwarb sich Verdienste dadurch, daß er die hier fast unbekannte h-moll Symphonie von Borodin wieder zu Gehör brachte, und außerdem Nicodé mit dem vierten Satze aus der „Gloria"-Symphonie berücksichtigte. Heinrich Chevalley

KÖLN: Im siebenten Gürzenich-Konzert erzielten zunächst die früher schon aufgeführten symphonischen Variationen für großes Orchester von dem einheimischen Franz Kessel als in Erfindung, Logik und Rhythmisierung ungemein ansprechendes, durch schöne Instrumentierung wesentlich gefördertes Werk günstigste Eindrücke und sehr warmen Beifall. Fritz Steinbach vermittelte dann weiter bei den Sätzen von Schuberts Unvollendeter und bei Strauß' „Also sprach Zarathustra" mit dem feinfühligen Orchester einen sehr wirksamen Ausklang aller Charakteristiken. Die Arie „Martern aller Arten" und nun gar die Wahnsinnsarie aus „Lucia" fügen sich schlecht zwischen solche Tonschöpfungen ein, aber wenn schon das sein sollte, so war die Art Frieda Hempels darnach angetan, für Milderungsgründe in der Programmbeurteilung zu plädieren. Die anmutige junge Künstlerin legte mit ihrer schönen stimmlichen Beanlagung und ihrem beträchtlichen technischen Können die Annahme nahe, daß ihrer Sängerinlaufbahn besondere Zukunftsaussichten winken. — Beim fünften Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts hörte man in prächtiger Ausführung Dittersdorfs anmutiges Es-dur-Quartett, dann Bernhard Sekles' erfindungsfrische, aber einigermaßen buntscheckige Es-dur-Serenade, sowie Schumanns a-moll Quartett. — In der Musikalischen Gesellschaft erzielte die Pariser Geigerin Carlotta Stubenrauch, wie begreiflich, einen schönen Erfolg, aber nach dem ihr vorausgegangenen, hohe Erwartungen erweckenden besondern Rufe brachten ihre Technik und gewisse Ungleichwertigkeiten im Klanglichen doch den Eingeweihten eine kleine Enttäuschung. — Bram Eldering und die kölnische Pianistin Hedwig Meyer haben sich die sehr bemerkenswerte Aufgabe gestellt, an drei Abenden die historische Entwickelung der Violinsonate vom Altklassischen bis zur Moderne, nämlich von Bach bis Richard Strauß, darzutun. Der erste Abend brachte Bachs c-moll-, Mozarts B-dur- und Beethovens G-dur-Sonate, der zweite Robert Schumanns zweite Sonate, Schuberts Sonatine g-moll und Brahms' dritte Sonate in d-moll. Die trefflichen Künstler boten, kurz gesagt, Außerordentliches. — Weitgehenden Ausdruck fanden im achten Gürzenich-Konzert wieder Fritz Steinbachs unbegrenzte Vorliebe für Johannes Brahms, indem abermals der ganze Konzertabend lediglich Werke dieses Meisters brachte. Als Orchesterstücke fanden die Tragische Ouvertüre und die vierte Symphonie eine ausgezeichnete Wiedergabe, und weiter sicherte Max Pauer von Stuttgart dem zweiten Klavierkonzert, B-dur, jede mögliche Eindruckskraft. Der Chor betätigte seine unter Steinbach rühmliche Disziplin in den, in letzter Zeit hier schon mehrfach gehörten Fest- und Gedenksprüchen. — Beim sechsten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts hörte man sehr gern wieder einmal Franz Bölsches als erfolgreich bewährtes, erfindungsschönes und trefflich gearbeitetes c-moll Quartett, dem allerwärmste Aufnahme bereitet wurde. Hochstehende Ausführung fanden auch das Schubertsche Forellenquintett unter Mitwirkung der Herren Dahm und Tischer-Zeitz und zumal das erste Beethovensche Quartett. — Die meisterliche Vorführung, in der Bram Eldering und Hedwig Meyer ein Bild der historischen Entwickelung der Violinsonate von Bach bis Richard Strauß vermittelt haben, ist in denkbar anschaulichster Weise zu Ende gediehen, indem das Künstlerpaar am dritten Abend die Sonaten A-dur von César Franck, d-moll von E. Strässer und Es-dur, Werk 18, von R. Strauß brachte. Das ganze Unternehmen verdient um so mehr den warmen Dank der hier leider wenig zahlreichen Freunde dieser ernsten Musikrichtung, als die glänzenden vielvermögenden Künstlernaturelle Elderings und Frl. Meyers die in Frage kommenden Stilgattungen und Charakteristiken in restloser Erschöpfung ungemein klar vor Augen geführt haben. — Auch in der Musikalischen Gesellschaft huldigte man am letzten Abend der Kammermusik. Bei den in Gemeinschaft mit Meister Eldering gespielten Variationen von Mozarts F-dur Sonate und bei ihrer Mitwirkung in Saint-Saëns' Cellosonate, die Friedrich Grützmacher außerordentlich schön charakterisierte, erwies sich die Pianistin Saatweber-Schlieper von Elberfeld als durchaus gediegene Kraft, der nur ein Mehr an künstlerischem Temperament zu wünschen ist. Bei dem Beethovenschen B-dur Trio erfreuten vornehmlich Eldering und Grützmacher durch klassische Vornehmheit und technische Vollendung des Spiels. — Mit eigenen Abenden erzielten nebst dem stets begeistert aufgenommenen jungen Geiger Mischa Elman die sehr begabte und bereits weit vorgeschrittene Klavierspielerin Lona Epstein und Walter Schulze-Priska schöne Erfolge; dieser erbrachte wiederum sehr wertvolle Proben seiner vielvermögenden Geigertechnik und seines musikalisch feinsinnigen Naturells. Sein gewandter Begleiter Willy Eikenmeyer aus Dortmund bot als Solist am Ibach-Flügel mit der Brahmsschen Sonate Werk 5 recht Ansprechendes. — Die maßlose Selbstüberhebung, mit der heutigentags unfähige sogenannte Künstler eigene Abende veranstalten und den Kritikern ihre Zeit stehlen, illustrierte so recht wieder Gerda Hildebrandt-Schnéevoigt, die sich unter dem üblichen Freischarenaufgebot kühn hinstellte, um in gänzlich dilettantischem Liedergesange darzutun, daß ihr das Abc jeglicher Singekunst ein Großfoliobuch mit ungelösten Siegeln ist. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Ludwig Wüllner bereitete uns einen unvergeßlichen Abend, an dem er seltenere „Wölfe" und endlich Strauß' „Cäcilie" sang und nachdichtete. Da verstummt man vor Bewunderung. — Elman und Huberman geigten um die Wette. Bronislaw war nicht gut disponiert, der junge Mischa strebt kühn den höchsten Zielen zu. — Die „Société" der alten Instrumente zauberte uns für einen Abend nach Versailles; aber daß Hasse sein hochbedeutsames Quartett für die französischen Violen geschrieben hätte, will mich fraglich dünken. — In den Symphonie-Konzerten hörte man die leider so unpersönliche, sicher aber in ihrer formalen Gewandtheit sympathisch berührende Es-dur Symphonie des Fürsten Reuß, während einen vollen und nachhaltigen Erfolg die von der letzten Dresdner Tonkünstler-Tagung rühmlichst bekannte Serenade von Sekles mit Recht davontrug. Um beides bemühte sich Prof. Brode in schöner und verständigster Weise. Gabrilowitsch setzte seine tiefe Musikalität, seine immer mehr sich abklärende Art für das schöne zweite Klavierkonzert von Rachmaninoff ein, dessen Adagio unmittelbar echte Wirkung übte. — Bei Wendel hörte man wieder die längst ihren Ehrenplatz in der Symphoniegeschichte einnehmende F-dur Symphonie von Hermann Goetz, und auch Kauns skurrile, aber hochfesselnde Geigenphantasie, die Hedwig Braun meisterlich erfaßte. — Im Dom brachte Richard Fuchs mit den „Melodianern" u. a. Cornelius' „Kyrie eleison" für Männerchor zu tiefster Wirkung. Altmeister Schwalm führte das Brahms-Requiem und die „Feste Burg"-Kantate mit der Musikalischen Akademie ganz prächtig auf. Unter derselben Leitung war der „Sängerverein" wieder rühmlich am Werk und hatte mit seiner Solistin, Paula Weinbaum aus Berlin, viel Glück. Mit ihren seelisch, geistig und musikalisch einfach vollendeten Liedvorträgen ersang sie sich einen für hier seltenen, einmütigen Erfolg. Für mich steht sie mit an erster Stelle. — An den Orgeln Königsbergs waltet der treffliche Elisat in uneigennütziger Weise für volkstümliche Zwecke und zeigt dabei eine stetig fortschreitende Kunst.

Rudolf Kastner

KOPENHAGEN: Ein an sich erfreuliche Aussichten bietendes Konzert von drei jungen Dänen brachte leider eine kleine Enttäuschung. Zwei Klavierspieler: die Herren Stoffregen und v. Müllen spielten je ein Konzert von Beethoven und Tschaikowsky und dazwischen das ganz junge Fräulein Breuning-Storm ein Violinstück (Godard). Alle Auftretenden waren sehr tüchtig und musikalisch gebildet, standen aber noch zu sehr im Banne der Lehrer, und außerdem klappte das leider mittelmäßige Orchester nicht immer. Eingeleitet wurde der Abend mit einer neuen Ouvertüre von L. Glaß: Dänemark genannt. — Julius Röntgen veranstaltete ein Konzert mit nachgelassenen Werken von Edvard Grieg[1]). Dieser hier so geschätzte Name hatte den Saal gefüllt. Starke Wirkung erzielten einige der vorgetragenen Lieder und besonders die zwei Sätze eines Streichquartetts, das auf der Höhe oder vielleicht sogar noch höher als das vollendete g-moll Quartett steht. — Die „Philharmonische Gesellschaft" (Dirigent Axel Schioler) hatte Alexander Petschnikoff eingeladen und bereitete damit eine hohe Freude, weniger mit der Vorführung einer Symphonie No. 3 von Magnard. — Im Musikverein wurde Brahms' vierte Symphonie nach langer Pause wieder einmal aufgeführt. Frl. Breuning-Storm spielte, für eine so junge Dame anerkennungswert, Max Bruchs g-moll Konzert. „Das heilige Land" von Otto Malling war das große Chorstück des Abends. — Hoch über allem anderen standen aber die Abende der Brüsseler, die sämtliche Quartette Beethovens vortrugen, und zwar nicht chronologisch, sondern sehr fein ästhetisch zusammengesetzt. Zur Ehre der Kopenhagener waren diese Konzerte im voraus alle ausverkauft.

William Behrend

[1]) Vgl. dazu den interessanten Artikel Röntgens im 1. Dezember-Heft 1907 der „Musik". Anm. der Red.

LEIPZIG: Das 13. und 14. Gewandhaus-Konzert, an denen solistisch zwei sympathisch wirkende und sehr beifällig aufgenommene Gesangskräfte: Lula Mysz-Gmeiner (mit „La Captive" von Berlioz und Liedern von Schubert) und Hermann Jadlowker (mit der Lenski-Arie aus Tschaikowsky's „Eugen Onegin" und Liedern von Brahms, Cornelius und Strauß) beteiligt waren, haben neben dem aufräumenden Hinwegschaffen von Mendelssohns abgestandener „Meeresstille und Glückliche Fahrt"-Ouvertüre und Volkmanns gleichfalls überlebter d-moll Symphonie als wahrhaft herzerfreuende Gaben die D-dur Symphonie von Beethoven und die L'Arlésienne-Suite von Bizet — und als interessierendes Entremet und Dessert Reprisen von Elgars wohlcharakterisierenden Orchestervariationen über ein Originalthema und von Dvořák's bilderbunter Karneval-Ouvertüre — alles in rühmenswerter Ausführung gebracht, wogegen im siebenten Philharmonischen Konzerte ziemlich wohlklingende Reproduktionen von Liszts „Orpheus" und Strauß' „Tod und Verklärung", gediegen wirkende a cappella-Gesänge der Barthschen Madrigal-Vereinigung und des tüchtigen, aber allzu nervösen Theodor Spiering Wiedergabe von Vieuxtemps' a-moll Violinkonzert umrahmten. — Einigem Interesse und sehr beifälliger Aufnahme begegnete ein Konzert, in dem die von Dr. Bodenstein in München gegründete „Deutsche Vereinigung für alte Musik" auf Cembalo (Elfriede Schunck), Violine (Herma Studeny) und Viola da gamba (Christian Döbereiner) feinkünstlerisch und stilgerecht Sonaten und Konzerte von G. Ph. Telemann, A. Kühnel, P. Nardini und J. Christ. Bach erklingen machte und dazwischen Johanna Bodenstein zu zeitentsprechender Instrumentalbegleitung auf recht sympathische Art Arien und Lieder von J. S. Bach, Händel, Joh. Herm. Schein und Gluck vortrug. — Durch adligste Ausführungsvollkommenheit imponierte ein Kammermusikabend, an dem Henri Marteau mit seinen Quartettgenossen Heinz Schmidt-Reinecke, Adolf Pörsken und Ernst Cahnbley und dem zugezogenen Klarinettisten Paul Steyer ein etwas buntscheckig-modernes a-moll Quintett op. 13 eigener Komposition, mit Max Reger

am Klavier seine fester geformte, wirksame Chaconne op. 8 für Viola, als gewaltiger Meister des polyphonen Solospieles Max Regers Soloviolinsonate op. 91, No. 2 und als stürmisch begehrte Zugabe die Fuga aus J. S. Bachs g-moll Sonate, sowie schließlich eigene, mit manchen halbwegs dramatischen Ausdruckswendungen interessierende „Sieben Lieder" op. 10 für Sopran und Streichquartettbegleitung zum Vortrag brachte, und Tilly Cahnbley-Hinken, außer im Solopart des letztgenannten opus auch noch in der Wiedergabe von fünf Gesängen des sie herrlich begleitenden Max Reger mit ihren schönen, trefflich ausgeglichenen Stimmitteln und ihrer feinen Vortragskunst glänzen konnte. — Zweimal kehrte ohrerfreuend und geistbeglückend das Böhmische Streichquartett wieder, das eine Mal mit Hugo Kauns gediegenem und besonders im langsamen Satze und in den Finalvariationen ansprechendem c-moll Quartett op. 74, dem sie mit Ernst von Dohnányi und Oskar Schubert als vorzüglichsten Partnern wunderbar schöne Reproduktionen des Klavierquintettes von Schumann und des Klarinettenquintettes von Brahms folgen ließen, das andere Mal mit Beethovens A-dur Quartett aus op. 18, dem Brahmsschen g-moll Klavierquartett, bei dem in rühmenswertester Weise Leonid Kreutzer mitwirkte, und Mendelssohns nur noch formal bedeutsamem Streichoktett, zu dessen trefflicher Wiedergabe sich die böhmischen Künstler mit den vier gediegenen Spielern des Münchener Streichquartetts vereinigt hatten. — Der vierten Gewandhaus-Kammermusik, bei der Fritz von Bose als feinfühliger Klavierinterpret am Beethovenschen Es-dur Trio aus op. 70 und Herr Heintzsch als tüchtiger Vertreter des zweiten Bratschenparts mitgewirkt haben, konnte ich leider nicht beiwohnen; doch sollen die Herren Wollgandt, Blümle, Herrmann und Klengel beim Vortrage des F-dur Quartettes op. 77 No. 2 von Haydn weniger fein musiziert haben, als zuguterletzt in einer wirklich schönen Reproduktion des Mozartschen D-dur Quintetts. — Albany Ritchie befriedigte voll in der schönen Technik und dem frischen Temperamente seines Geigenspieles, ließ aber hinsichtlich einer immerdar edlen Tongebung noch einiges zu wünschen übrig. Seinem Begleiter und Konzertpartner Wladimir Cernikoff geriet wenigstens ein Solovortrag (Liszts Variationen über „Weinen, Klagen") zu einer imponierenden pianistischen Leistung. — Der zehnjährige Violinspieler Mitja Itkis konnte sich als beachtenswertes und ausbildungswürdiges Talent erweisen. Bei der in seinem Konzerte mitwirkenden Sängerin Toni Heiling hatte man sich zu der augenscheinlich vorhandenen Stimmbegabung ein besseres Geschultsein zu wünschen. — Eine dem g-moll Konzert von Saint-Säens, nicht aber auch schon dem Lisztschen Es-dur Konzerte völlig gewachsene tüchtige Klavierspielerin lernte man in Vicky Bogel kennen, die mit dem von ihrem Lehrer Stavenhagen geleiteten Winderstein-Orchester konzertierte, wobei man auch noch durch Rudolf Gmür einige von Mahlers ertiftelten Wunderhorngesängen („Der Tambourg'sell", „Des Antonius von Padua Fischpredigt" und „Der Schildwache Nachtlied") als übelschmeckende Zukost vorgesetzt bekam. — Zwei einheimische Ruhmesaspiranten, die Pianistin Anny Eisele und der Pianist Télémaque Lambrino, überzeugten an eigenen Klavierabenden neuerdings davon, daß sie ausgesprochenes Talent besitzen, sich aber noch an Aufgaben übernehmen, deren Lösung ihnen wohl erst bei allseitig vollkommener Durchbildung ihrer Spielkunst und ihres Geschmackes in völlig einwandfreier Weise gelingen könnte. — Wohltuend berührt demgegenüber die feinkünstlerische Gewissenhaftigkeit, mit der Bruno Hinze-Reinhold in den Schranken seiner liebenswürdigen Begabung verharrt und dabei Fürsprache für manche weniger konzertläufigen Kompositionen einlegt. — Arthur Friedheim brachte an seinem zweiten Klavierabend trotz nervösen Erregtseins, das ihn bei Liszts h-moll Sonate ein paarmal irritierte, die Diabelli-Variationen von Beethoven und die „Abendharmonieen", den „Pesther Karneval" und die Ungarische Rhapsodie in cis-moll von Liszt in sehr bedeutender Weise zum Vortrag. — Bei Hedwig Schmitz-Schweickers Hugo Wolf-Abend fesselte mehr was, als wie gesungen wurde. Nach Magda Lumnitzer und Margarete Wilde, die beide, jene in Gesellschaft einer schülerhaften Geigerin Gertrud Japsen, mit noch allzu unfertigen Gesangsleistungen debütierten, sowie nach dem kernigen Lautenbarden Robert Kothe und dem stimmüden Schubertsänger Robert Spörry trat schließlich noch Elena Gerhardt mit einem zweiten Liederabend erfolgreich vor das Leipziger Publikum. — Haydns B-dur Symphonie, Beethovens zu allererst komponierte „Zweite Leonoren-Ouvertüre" und Schumanns d-moll Symphonie in vortrefflicher Ausführung, und dazwischen zwei durch Virtuosität und Tonnoblesse enthusiasmierende Kontrabaßvorträge (Konzert von Mozart und Kol Nidrei-Phantasie von Bruch) von Sergei Kussewitzky bildeten das Programm des 15. Gewandhaus-Konzertes, während im 16. Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester des großen Feinspielers Raoul Pugno meisterhafte Klavierinterpretationen des Mozartschen A-dur Konzertes und der sehr interessanten, zumal in der ersten Hälfte wertvollen César Franckschen „Variations symphoniques" tüchtig begleiteten und mit schönen Vorführungen der Barbier-Ouvertüre von Cornelius, des erstmalig im Gewandhause erklingenden, sezessionistischen Vorspieles „L'Après-Midi d'un Faune" von Debussy und der D-dur Symphonie von Brahms umrahmten. — In dem von Carl Schroeder geleiteten achten Philharmonischen Konzert, das mit Schuberts C-dur Symphonie anhub und weiterhin noch die liebenswürdigen Streichorchester-„Intermezzi Goldoniani" von Bossi brachte, bekam man an Stelle des erkrankten Franz Naval den sich am Brahms-Konzerte und an der Faust-Phantasie von Gounod-Wieniawsky bestens bewährenden Violinisten Alfred Wittenberg zu hören, der wenige Tage zuvor in einem eigenen zweiten Kaufhausabende sich mit den Konzerten von Mendelssohn und von Paganini, mit dem Präludium und der Fuge aus J. S. Bachs g-moll Solosonate und mit der Faust-Phantasie sehr vielen, wohlverdienten Beifall hatte erspielen können. Gegen die geschmacklose und gewissermaßen notdürftige Vorführung von Violinkonzer-

ten mit Begleitung des Klaviers sollte in größeren Städten doch endlich einmütig Protest erhoben werden! — Der von Josef Pembaur jr. geleitete Riedel-Verein hat in seinem unter Mitwirkung der tüchtigen Sopranistin Buff-Hedinger, des trefflichen Zwickauer Organisten Paul Gerhardt und mehrerer Gewandhausorchestermitglieder veranstalteten zweiten Abonnementskonzerte in der Thomaskirche mit der gediegenen, aber keineswegs außerordentlichen und wohl auch zu wenig abwechslungsreichen Vorführung von „Deutschen Weihnachts-Chören und -Liedern, Orgel- und Kammermusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert" nur teilweise interessieren und befriedigen können, wogegen eine auf den 70. Geburtstag des Komponisten bezugnehmende Aufführung von Max Bruchs „Lied von der Glocke" durch die von Gustav Wohlgemuth geleitete Leipziger Singakademie bei bester Haltung des Vereinschors, vortrefflicher gesangssolistischer Mitwirkung von Dr. Felix von Kraus, Jacques Urlus und Adrienne von Kraus-Osborne und bei tüchtiger Mitbeteiligung der verstärkten Kapelle des 107. Infanterie-Regiments und des Organisten Max Fest — trotz einer Indisposition der Sopransolistin Lotte Kreisler — der äußerst vollzähligen Zuhörerschaft viele Freude bereiten konnte. — Im Winterkonzerte der „Sängerschaft Arion". (Liedermeister Dr. Paul Klengel) sind nach einer größeren Grieg-Abteilung, aus der die unter Mitwirkung von Walter Soomer erstmalig erklingenden Gesänge „Nordlandvolk" und „Königslied" für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, und die von Anna Hartung stimmschön vorgetragenen Lieder Solvejg's am eindringlichsten wirkten, noch Bruchs „Normannenzug", liebenswürdige Duette von Paul Klengel, eine ansprechend-schwungvolle Kantate „Der Falken-Rainer vom Oberland" für Sopran- und Baritonsolo, Männerchor und Orchester von Gustav Schreck — und als a cappella-Novitäten Max Filkes wohlanmutendes „Isôt la Blonde" und Volkmar Andreaes in Erfindung, Tonsatz und Stimmung bedeutendere Lieder „Der schwere Traum" und „Auf dem Canale grande" zu tüchtiger Wiedergabe gelangt. — In Hans Windersteins drittem Orchester-Kammerkonzert, daran der noch etwas wildernde italienische Geiger Alessandro Certani (A-dur Konzert von Nardini und Pastorale von Tartini — beides nach Manuskript) und die Lyons pedallose chromatische Harfe meisterhaft spielende Pariser Künstlerin Helene Zielinska (B-dur Konzert von Händel, zwei Präludien von Em. Móor und ein Allegro von Paradisi) solistisch beteiligt waren, bildeten Mozarts konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott und Hugo Wolfs Italienische Serenade für kleines Orchester bei gutem Gelingen der Ausführung einen sehr interessanten Gegensatz. — Das Brüsseler Streichquartett hat bei etwas zu wenig romantisch-verschwärmter Wiedergabe des Schubertschen d-moll Quartetts an diesem Werke und mehr noch am c-moll Quartett von Brahms seine oft gerühmte Meisterschaft neuerdings bewähren können, während mehreren dazwischen unter Begleitung des Komponisten vorgeführten Gesängen von Wilhelm Berger infolge der nicht recht glücklichen Gesangswiedergabe durch Isabella Berger die volle Wirkung versagt bleiben mußte. — Solo-Klavier spielten die sehr vorgeschrittene Reisenauer-Schülerin Annie Wakeman, die nur mit einigen Vortragsstücken, so insbesondere mit Schumanns „Davidsbündlertänze" zu hoch gegriffen hatte, — Vera Socoloff, die noch viel zu lernen hat, — Marianne Wenzlitzke, deren bescheidenem, aber durchaus korrektem und gut-musikalischem Spiel man mit Vergnügen zuhören konnte, — Francis Quarry, der bei vielem Talent noch etwas wild, und am besten wohl Bachs D-dur Präludium und Fuge in der Übertragung von d'Albert und Klavierstücke spielte, — und Joseph Sliwinski, der diesmal besonders sicher über sein schönes Können zu disponieren schien und neben Schumanns f-moll Sonate und einigen Stücken von Chopin vornehmlich mit der vorzüglichen Ausführung von Paderewskis neuen, mehr pianistisch- als inventionsoriginellen, in ein eigenartig-fugiertes Finale ausmündenden „Variations et fugue sur un thême original", op. 23, interessieren konnte. An zwei Klavieren arbeiteten: noch etwas ungleichartig der Stürmer Arthur Reinhold und der Träumer Anatol von Roessel und noch allzu übermütig und kraftrenommistisch die Schwestern Helene und Eugenie Adamian. — Im Gebiete des Gesanges ließen sich Johanna Koch mit allzu bescheidenem, die Schwestern Elisabeth und Gudrun Rüdinger mit stimmlich bescheidenem, aber wohlgeschultem und Ella Müller-Rastatt mit in Stimmklang und Ausdruck nicht unbedeutend wirkendem, aber ungenügend geschultem Liedersingen vernehmen, während Lula Mysz-Gmeiner trotz noch nicht gänzlich wiedergewonnener Schmiegsamkeit einiger Bruststimmentöne dank der schönen Tiefe ihres Organs und dem guten Kopftonansatz in Gesängen von Schubert, Brahms, Schillings und Wolf vornehmlich zu fesseln vermochte, und Ludwig Wüllner, der diesmal mit voller Orchesterbegleitung der vom Altenburger Hofkapellmeister August Richard gewandt geführten Windersteiner gegen sein Publikum losging und als Interpret der Lisztschen drei Petrarca-Sonette, des Notturno von Strauß, mehrerer Gesänge von Wolf und Weingartner und des „Hexenliedes" neuerdings tiefe Eindrücke erzielen konnte. — Jeanne van Oldenbarnevelt, die Erfinderin und Lehrerin einer mit manchen Einzelheiten der schwedischen Gymnastik und des Müller-Systems korrespondierenden Atem-Gymnastik, hat hier mit ihrem stark von Übungsdemonstrationen durchsetzten Vortrage — und zwar vornehmlich mit seinem „Die Atmungskunst des Menschen im Dienste der Hygiene" behandelnden ersten Teile — auf das lebhafteste interessiert. — An den nun vor 25 Jahren erfolgten Tod Richard Wagners gemahnte hier zu allererst eine von der Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Musikgesellschaft und dem Vereine Leipziger Musiklehrerinnen zum Besten der Bayreuther Stipendienstiftung veranstaltete Gedächtnisfeier, bei der Schreiber dieser Zeilen einen durch Vorträge am Klavier und durch Martin Oberdörffers gesangliche Wiedergabe der Amfortas-Klagen illustrierten Vortrag über „Parsifal und seine ethische Bedeutung" gehalten hat.

Arthur Smolian

LONDON: Die Konzertsaison ist, namentlich was unsere ständigen Orchester betrifft, noch nicht recht in Fluß gekommen. Das Ereignis der letzten Wochen bildete unstreitig die in der Queens Hall veranstaltete Joachim-Gedenkfeier, die sich nach jeder Richtung hin außerordentlich würdevoll gestaltete und dartat, wie hochgeschätzt der deutsche Meister in England war, und welch dankbares Angedenken man ihm für seine großen Verdienste um die Hebung der Musik in „seinem zweiten Vaterlande" bewahrt hat. Das Programm war äußerst glücklich gewählt. Eröffnet wurde das Konzert mit dem mächtigen Chorale „Wenn ich einmal soll scheiden" aus der Matthäus-Passion. Nicht weniger als 350 Sänger bildeten den Chor, der von den Bach-Chören von London und Oxford und der Musikgesellschaft der Universität Cambridge gestellt worden war. Unter der Leitung von Dr. H. P. Allan gelangte der ergreifende Choral in geradezu überwältigender Weise zur Wiedergabe. Durch das Londoner Symphonie-Orchester wurde Gelegenheit geboten, die Bekanntschaft mit Joachims „Elegischer Ouvertüre" zu erneuern, und Lady Hallé, die persönliche Freundin Joachims, spielte mit gewohnter Meisterschaft das Nocturno in A-dur und das Adagio aus dem dritten Violinkonzert des Meisters. Den Schluß des Konzerts bildete das Brahmssche Requiem, das in vortrefflicher Weise zu Gehör gebracht wurde. Die ganze Gedenkfeier bildete einen großen künstlerischen Erfolg und gestaltete sich durch die Haltung des Publikums höchst eindrucksvoll. — Efrem Zimbalist hat den vorteilhaften Eindruck, den er in seinem ersten Konzert gemacht hatte, in einem zweiten weiter bestärkt. — Am 13. Februar gab die Philharmonische Gesellschaft ihr erstes Konzert in diesem Jahre, dessen reichhaltiges Programm Schumanns Klavierkonzert, von Emil Sauer glänzend gespielt, Beethovens c-moll Symphonie und die reizenden Variationen Elgar's für Orchester brachte. Bezeichnend ist es auch, daß das Konzert mit Bachs drittem Brandenburgischen Konzert eröffnet wurde und mit „Till Eulenspiegel" von Strauß schloß. Die Novität des Abends war eine neue Tondichtung von Franco Leoni, der Poe's berühmte Dichtung „Die Glocken" zur Grundlage diente. Die Komposition ist bei ihrer Effekthascherei keine sonderliche Leistung und wurde seitens des Publikums kühl aufgenommen.
ar

MAGDEBURG: Der letzte Solist der großen städtischen Konzerte im Stadttheater, die vom Musikdirektor Krug-Waldsee geleitet werden, war Mark Hambourg; er vermochte auch hier wohl von seiner eminenten Technik, aber nicht von jener Künstlerschaft zu überzeugen, die zugleich eine Künstlerweihe ist. Vor ihm Joan Manén; er ist zweifellos der sympathischere Künstler, ein solcher, der zugleich Musiker ist. Aber Mozart verliert bei ihm zu sehr sein deutsches Wesen; Manén nimmt den Cantilenen das apollinisch Heitere, taucht alles in südlich-sinnliche Glut, wirft in seinem Spiel Feuerbrände dahin, wo nur Sonnenschein erstrahlen soll: sein Geigenspiel ist mehr völkerpsychologisch interessant. Diesmal stand er übrigens — wahrscheinlich eine Folge der Übermüdung — bei Darstellung gewagtester Flageolett-Wirkungen nicht auf gänzlich einwandfreier Höhe. Ein Sondererfolg war dem Komponisten der „Johanniszauber"-Musik beschieden; August Reuß dirigierte sein Werk mit großem inneren Schwunge selbst. Es ist schade, daß sich diese blühende Tondichtung, die trotz ihres Eklektizismus zu den besseren Stücken der letzten Jahre gehört, so langsam durchsetzt. — Im Kaufmännischen Verein vermochte Maikki Järnefelt diesmal weniger zu überzeugen; mit der Agathenarie trat sie wenigstens zu ihrem Nachteil aus ihrem Liederrepertoire heraus. — Künstlerisches Interesse erweckten die beiden Klavierabende eines hiesigen Pianisten, des Herrn Weitzig; auch der Klavierabend Hedwig Schölls, eines jungen Talentes der Schule Stavenhagens, fand Beachtung.
Max Hasse

MANCHESTER: Während Hans Richter die „Ring"aufführungen in englischer Sprache am Covent Garden Theater in London leitet, werden die Hallé-Konzerte von Franz Beidler dirigiert, dessen anfeuernder Leitung das Orchester sich verhältnismäßig langsam anzupassen scheint. Es gelangten in diesen Konzerten zur Aufführung: „Messias", „Elias", die Pastorale und Mendelssohns Italienische Symphonie. Pablo Casals (Schumanns Konzert) entfesselte einen Sturm hellster Begeisterung. — Solist in einem Gentlemen's Concert war Willy Hess. — An einem Kammermusik-Abend Max Mayers trat Tilly Koenen zum ersten Male hier auf. — Das Brodsky-Quartett brachte in seinem zweiten Konzert Haydn op. 17 Nr. 5, Beethoven op. 59 Nr. 1 und mit Egon Petri Schuberts Es-dur Trio. — Edward Isaacs spielte in seinem Recital u. a. die h-moll Sonate von Liszt. — Der Pianist Cohn und der Sänger Austin boten viel des Schönen mit ihrem Schubert-Schumann-Programm.
K. U. Seige

MANNHEIM: Die beiden letzten Akademieen (die fünfte und sechste) brachten als Novitäten die Tondichtung „Taormina" von Ernst Boehe, die trotz der Leitung durch den Komponisten kühl ließ, und ein Violinkonzert von Karl Stamitz, vom Konzertmeister Hans Schuster bearbeitet und gespielt. Liszt's „Les Préludes", Schuberts unvollendete Symphonie in h-moll und Beethovens „Achte" wurden unter Kutzschbachs Leitung vorzüglich wiedergegeben. Jeanne Diot aus Paris spielte Saint-Saëns und Vieuxtemps unrein und ohne Wärme, Tilly Cahnbley-Hinken sang mit kleiner aber glockenheller Stimme Mozart und Brahms mit ehrendem Erfolg. — Vom Streik des Kaim-Orchesters berichteten die Tagesblätter. — Der Musikverein gab unter Kutzschbachs Leitung einen sehr erfolgreichen Bach-Abend. Bruchstücke aus dem Weihnachts-Oratorium, zwei Kantaten, das fünfte Brandenburgische Konzert und die C-dur-Toccata für Orgel gaben das Programm. — Intime Musik boten Arthur Blaß, Arthur Post und Carl Müller mit Klara Lion aus Frankfurt. Als Werke nationaler Kunst gelangten zur gediegenen Aufführung Dvorak's Trio „Dumky", Grieg's Violinsonate op. 13, einige der schottischen Lieder Beethovens sowie Gesänge von Rob. Kahn und Brahms. — Hedwig Schmitz-Schweicker gab einen Liederabend mit Reger, Strauß, Weingartner und Hugo Wolf und fand besonders mit den letztern Liedern vielen Bei-

fall. Am Flügel saß Robert Forster. — Glänzend verlief ein Beethoven-Abend Frederic Lamond's; der Künstler spielte besonders einige der beliebtesten Sonaten ganz wundervoll. — In seinem siebenten Volkskonzerte zu sehr mäßigen Eintrittspreisen bot der Lehrer-Gesangverein unter der Führung Carl Weidts auch den Minderbemittelten Wagners „Liebesmahl der Apostel" und andere Chorwerke. Solist war Hofopernsänger Spemann-Darmstadt. Das Konzert war von mehr als 4000 Zuhörern besucht.

K. Eschmann

MELBOURNE: Wir hatten diesmal eine außergewöhnlich interessante Saison zu verzeichnen. Sterne erster Größe glänzten an unserem in Europa stark unterschätzten Kunsthimmel, so daß wir viele, zum Teil recht gute Leistungen, wie das Konzert von Florence Ballara — vom Hoftheater in Strelitz — und Una Bourne — gute Pianistin — nur kurz erwähnen können. Professor Marshall Hall erfreute uns in seinen Orchesterkonzerten, die den Mittelpunkt des Melbourner Musiklebens bilden, mit erstklassigen Einstudierungen Wagnerscher Werke, die zum Teil für hier Novitäten waren. So hörten wir u. a. „Einzug der Götter in Walhall", „Waldweben", Vorspiel und Schlußszene aus „Tristan", Vorspiel und Karfreitagszauber aus „Parsifal". Tschaikowsky kam zu Gehör mit seiner „Symphonie Pathétique" und der „Romeo und Julie"-Phantasie, Berlioz mit der Liebesszene aus seiner vierten Symphonie, die gleichfalls den unsterblichen Liebenden Shakespeare's gewidmet ist, Beethoven mit der fünften Symphonie. Marshall Hall's gründliches Verständnis und starke Empfindung ließen alle diese Werke in ungetrübter Schönheit vor uns erstehen. Seine den Programmen beigefügten kurzen Analysen, die außerordentlich viel dazu beitragen, das Musikverständnis des hiesigen Publikums zu heben, zeigen ihn zugleich als ebenso glänzenden Schriftsteller, wie Musiker. In seinem Eröffnungskonzert spielte Teresa Carreño Beethovens Es-dur Konzert und Liszts „Ungarische Phantasie". Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man hier loben. Ihre unnachahmliche Größe und Meisterschaft entfesselte tosende Beifallsstürme, und die Schar ihrer begeisterten Verehrer wuchs mit jedem ihrer Klavierabende, so daß ihre Tour durch Australien einem Triumphzuge glich. Ihr folgte Clara Butt, seit langem ein Liebling der englischen und hiesigen Musikwelt, und endlich Nellie Melba, deren Kultus hier, abgesehen von ihrer weltbekannten Künstlerschaft, noch durch den Lokalpatriotismus erhöht wird, da sie ja bekanntlich ein Melbourner Kind ist. Jedes ihrer Konzerte brachte ihr bisher die nette Summe von 16000 Mk. ein. Trotzdem wir uns bereits einer drückenden Sommerhitze erfreuen, merkt man noch nichts von Saisonschluß. Soeben wird eine Serie von Konzerten Blanche Arral's angekündigt, die vorigen Winter durch ihre wundervollen Koloraturen berechtigtes Aufsehen erregte.

Max Rudolf

NÜRNBERG: Weihnachtsfrieden und Wohlgefallen ruhten auch über den Konzertsälen. Ich kann nur über drei Abende berichten. Alice Ripper ließ im Philharmonischen Verein ihre phänomenalen Kraftleistungen bewundern, die aber bei der wundervollen Technik mit der offenbar echten Leidenschaft der Pianistin auch dem skeptischen Kritiker imponieren müssen. Das Maßhalten wird sie schon noch lernen. Ferner sang Valborg Svärdström: vollendet als Gesang im engeren Sinne des Wortes, unglaublich mühelos und mit einer Atemtechnik, die nicht zu überbieten ist. Leider spielt sie zu viel: mit dem Dirigenten, dem Sologeiger, dem Publikum, manchmal auch mit den Kompositionen. Hugo Wolf verträgt das gar nicht, und Strauß' an sich sinnliches „Ständchen" roch aufdringlich nach Moschus. Das Feld der Dame ist die Bühne. Das Orchester unter W. Bruch brachte Schuberts Unvollendete und Bruckners Romantische. Diese innig und klangschön ausgearbeitet; nur im Finale fehlte die zusammenhaltende Energie. Richard Mors, ein junger Münchner, dirigierte eine symphonische Dichtung, der bei aller Konzisität der thematischen Arbeit, bei aller Vornehmheit der Harmonisation noch die eigenste persönliche Note mangelt. So sehr das Streben, ausgefahrene Wege zu meiden, zu loben ist, so leicht verführt es zu einer zwar noblen, aber auch geschraubten Sprache.

Dr. Flatau

PARIS: Die neue französische Schule fängt endlich an, auch in den großen Orchesterkonzerten für sich allein aufzukommen. Sie bedarf nicht mehr der einrahmenden Unterstützung Beethovens, Schumanns, Wagners oder Berlioz', um den Raum des Châtelet oder der Salle Gaveau zu füllen. Das Programm, das Colonne am 26. Januar seinen Zuhörern vorzusetzen wagte, ist in dieser Hinsicht besonders charakteristisch, denn Colonne ist ein vorsichtiger Mann und rechnet nur mit sicheren Werten. César Franck, der belgische Vater dieser neuen französischen Symphonik, wurde mit dem Vorspiel zum zweiten Teil seiner „Rédemption" und seiner „Psyché" an den Anfang und an den Schluß gestellt. Dazwischen hörte man seine drei wichtigsten Nachfolger: Vincent d'Indy, der sein empfindungsvolles Orchesterstück „Souvenirs" unter persönlicher Leitung wiederholen ließ, Claude Debussy, der zum zweitenmal bei Colonne seine interessanten, aber auch recht gesuchten drei Orchesterskizzen „La Mer" dirigierte, und Paul Dukas, dessen „Zauberlehrling" nun schon zum festen Bestand aller Symphoniekonzerte gehört. Noch am Sonntag zuvor war Debussy mit seinen überpfefferten Skizzen auf hartnäckigen Widerstand bei einem kleinen, aber lärmhaften Teile des Publikums gestoßen, aber diesmal rief der anhaltende Beifall keinen Widerspruch mehr hervor. — Vincent d'Indy wurde aber auch im Konzert Lamoureux ausgiebig gefeiert. Er ersetzte den immer noch leidenden Chevillard am 12. und 19. Januar am Dirigentenpult und, da man sich selbst immer am besten bedient, wurden beide Konzerte zu wahren „Festivals-d'Indy", ohne daß sich das Publikum darüber beklagt hätte. Beide Symphonieen, die Orchestervariationen „Istar" und die Orchesterlegende „Sauge-Fleurie" gaben ein ziemlich vollständiges Bild von d'Indy's Schaffen, das freilich den wagnerischen Einfluß nie ganz verleugnet hat, aber doch, so gut wie dasjenige César Franck's den Anspruch erheben darf, die wahren Gesetze musikalischen Gedankengangs

gebührend zu wahren, ein Lob, das man kaum auf Debussy übertragen dürfte. Nach den beiden d'Indy-Konzerten fand übrigens im Konzert Lamoureux eine starke germanische Diversion statt. Fritz Steinbach, der vor sieben Jahren in Paris in den leider ephemeren Konzerten des Vaudeville die zweite Symphonie von Brahms zum Siege geführt hatte, trat für Chevillard ein und tat nun das gleiche für die erste Symphonie dieses Meisters, die nur im ersten Satz noch nicht auf volles Verständnis zu stoßen schien. Die drei übrigen Sätze wurden stark beklatscht, was die Pariser Kritik freilich nicht hinderte, noch einmal Brahms als talentlosen Urlangweiler hinzustellen. Noch empfänglicher als für Brahms zeigte sich das Publikum immerhin für die in Paris schon hinlänglich bekannte Tondichtung von Richard Strauß „Tod und Verklärung", die Steinbach mit großer Vehemenz durchführte, nachdem er zuvor Beethovens „Coriolanouvertüre" auffallend elegisch behandelt hatte. Godowsky spielte im gleichen Konzert Beethovens Klavierkonzert in G-dur mit großer Präzision und fast zu elegant. Die beiden Kadenzen, vermutlich sein eigenes Werk, waren zu aufdringlich und überstiegen die Leistungsfähigkeit des vorhandenen Gaveau-Flügels. Wann werden die Virtuosen endlich einsehen, daß das heutige Publikum diese von den Komponisten allerdings gestatteten Einschiebungen in die klassischen Klavier- und Geigenkonzerte gar nicht mehr verlangt und nur als lästige Länge empfindet? — Pierre Sechiari's alle 14 Tage stattfindenden Donnerstagskonzerte haben sich gehalten und einige Fortschritte gemacht. Im Konzert des 9. Januar bewies der junge Dirigent eine löbliche Energie den Ausreißern vor dem Schlusse gegenüber. Da sich die Garderobeflüchtlinge zu mausig machten, brach er das Finale der siebenten Symphonie Beethovens jähe ab und fing es noch einmal an, als die gebührende Ruhe eingetreten war. Eine gute Lektion! Als Neuigkeit brachte er eine achtungswerte „Sinfonia Sacra" für Orgel und Orchester von Widor, der alle seine Motive aus dem Gregorianischen Hymnus „Veni redemptor" entnommen zu haben sich rühmt. Warum hat er sie nicht aus sich selbst geschöpft? Wagners Jugendouvertüren zu „Enzio" und „Rule Britannia" waren nur als „menschliche Dokumente" interessant. In der Ouvertüre zu einer noch unbekannten „Cléopâtre" gab sich ein junger Komponist namens Bazelaire als tüchtiger Orchesterbeherrscher zu erkennen. — Der Bachverein führte am 29. Januar die weltliche Kantate des „Wettstreit zwischen Phöbus und Pan" und das „Magnificat" vor. Weder das Orchester noch der Chor, beide aus Dilettanten gebildet, standen auf der Höhe, die sie in der „Johannespassion" erreicht hatten, aber die Hauptlinien dieser Werke kamen dank der kundigen Leitung von Gustave Bret und dem zusammenhaltenden Orgelspiel von Albert Schweitzer doch genügend zur Geltung. Die hervorragende Basler Altistin Maria Philippi sang in diesem Konzert zum ersten Male in Paris und fand im „Magnificat" einen großen Erfolg, während ihr der französische Text in der „Phöbuskantate" einige Mühe machte. — Selbst die Kammermusik wird nach und nach in die feministische Bewegung gezogen. Wir hörten zuerst das Damentrio Dehelly-Laval-Clément in Werken von Beethoven, Schumann und Lalo und einige Tage darauf das Damenquartett Laval-Gasten-Jacquet-Clément in Streichquartetten von Beethoven und Schumann. Geduldet wurde dabei auch der Pianist Riera, der mit der Cellistin zusammen die selten gehörte zweite Sonate von Brahms spielte. In der Société Philharmonique wurde das Wiener Streichquartett Rosé mit der nun schon dreimal bewährten Gunst aufgenommen. — Die vielseitige Frankorussin Nadia Boulanger, die letztes Jahr auf der Orgel konzertierte, spielte diesmal mit ihrem Lehrer Raoul Pugno zusammen Konzerte für zwei Klaviere von Bach und Mozart. Das zweite Klavierkonzert von Rachmaninow hatte sie selbst für zwei Klaviere eingerichtet. Nur bei Mozart war das zartfühlende Spiel des Lehrers dem etwas zu harten Spiele der Schülerin fühlbar überlegen.

Felix Vogt

RIO GRANDE: Die Gegensätze berühren sich selten so, wie in den beiden hier kurz aufeinander folgenden Konzerten. Ein junger Pianist, Alcindo Barcellos, langmähnig und arrogant, spielte mit nicht schlechter Technik neun eigene, wertlose Kompositionen mit all den Mätzchen, die nur einem musikalisch rückständigen Publikum geboten werden können. — Einen ungetrübten Genuß, den zweiten, den ich seit elf Jahren erlebte (den ersten durch Klavier- und Gesangsvorträge von Herrn und Frau Vianna da Motta) bereitete uns Hedy Iracema Brügelmann aus Köln, die einige Monate zum Besuch ihrer Angehörigen in Brasilien weilte. Sie sang mit dem größten Erfolg achtmal in Rio de Janeiro, gab in Porte Alegre vier Konzerte, die ebenso reich an künstlerischer Ausbeute wie wohlverdienten Triumphen waren, und schließlich kurz vor der Abreise nach Deutschland noch zwei in unserer Hafenstadt. Das erste für ein internationales Publikum in italienischer, französischer und portugiesischer Sprache brachte u. a. Arien aus „Freischütz", „Tosca", „Faust" und „Traviata" und kleine ansprechende Lieder von Delibes und Vianna da Motta. Im zweiten Konzert, das in den Räumen des Deutschen Klubs stattfand, sang die Künstlerin außer zwei Arien von Carlos Gomes, einem Brasilianer, nur deutsche Lieder: Schubert, Brahms, Mendelssohn, Schumann, Loewe, d'Albert u. a. Ihre vorzüglichen Darbietungen faszinierten das Publikum, dem leider so selten eine geistige Erfrischung wie diese geboten wird.

Fr. Köhling

ROSTOCK: Vor zehn Jahren, im Herbst 1897, wurde das städtische Orchester unter Musikdirektor Heinrich Schulz begründet und damit das reich erblühende musikalische Leben in Konzert und Theater erst ermöglicht. Zur Erinnerung an die Begründung wurde das erste Programm (Beethovens achte Symphonie, Liszts Préludes) in einem Festkonzert wiederholt. Eine Eingabe beim Rate hat hoffentlich den Erfolg, daß die Anstellungs- und Pensionsverhältnisse unserer im Dienst sehr angestrengten Musiker befestigt und verbessert werden. Zur Erinnerung an Grieg veranstaltete Schulz ein besonderes Konzert (Suite aus Holberg's Zeit, Sigurd Jorsalfar, a-moll-Konzert). Durch Schulz wurde

ein Kirchenchor begründet, der aber bisher mit größeren Leistungen noch nicht hervortrat. — Prof. Thierfelder führte mit der Singakademie seinen „Kaiser Max" auf. — Von Solisten hörte man im Konzertverein Therese Schnabel-Behr und Julia Culp, ferner Frau Fromm-Kirby (Klavier) und Prof. Mossel (Geige). — Von hoher künstlerischer Bedeutung war ein von Ernst v. Possart und Hermann Gura gegebener Märchenabend.

Prof. Dr. W. Golther

SAN FRANCISCO: Die Symphoniekonzerte im Griechischen Theater nahmen am 29. August wieder ihren Anfang. Von aufgeführten Werken sind zu erwähnen: Zweite Symphonie, Haydn; Fünfte Symphonie, Tschaikowsky; Vierte Symphonie, Beethoven; Schottische Symphonie, Mendelssohn; Lyrische Suite, Grieg; „Heldenleben" und „Till Eulenspiegel", Richard Strauß; 13. Psalm, Liszt u. a. Leider sind diese Konzerte momentan aufgehoben, da nicht genug Fondzeichner aufzutreiben sind. Man hofft aber hier stark auf ein ständiges Symphonieorchester in San Francisco, wenn auch die Erfüllung dieses Wunsches wohl noch gute Weile hat. — Von Solisten, die bis jetzt hier auftraten, sind zu nennen: Johanna Gadski, die verschiedene eigene Konzerte gab und einmal mit dem Universitätsorchester im Griechischen Theater auftrat („Fidelio"-Arie und Liebestod aus „Tristan und Isolde"). Frau Gadski gibt sich als Liedersängerin zweifellos große Mühe und wäre berufen, den ersten Rang einzunehmen, wenn sie auch inhaltlich ihrer Aufgabe gerecht würde. So scheidet man immer mit dem Bedauern, daß trotz der herrlichen Stimme uns das Allerhöchste nicht gegeben wird. Emma Calvé tritt mehr im amerikanischen Stile auf, d. h. sie singt für die höchst erhältlichen Eintrittspreise, dafür aber ganz bedeutend weniger als ihre genannte Kollegin. Auch gibt sie sich nicht einmal die Mühe, ein Konzertrepertoire zusammenzustellen, sondern singt ganz einfach ihr geläufige Opernarien. Mit Mme. Calvé geht es so wie mit vielen amerikanischen Sängern und Sängerinnen: weil sie einmal bei der Metropolitan Opera Company in New York engagiert waren, hält man sie für „Stars" und geht in ihre Konzerte. Mme. Calvé speziell ist ganz unmöglich als Konzertsängerin mit ihren vielen Mätzchen, die sie getreulich in jeder Stadt wiederholt. Aber in Amerika ist alles möglich in dieser Beziehung. So hat auch Jan Kubelik zweifellos das amerikanische Publikum hinter sich. Er gab hier vier Konzerte, die besser als die irgend eines anderen Künstlers besucht waren. Daran hat viel wohl auch sein Pressagent schuld, der die intimsten Geschichten aus Kubeliks innigem Familienleben zum besten gibt, wobei die vielversprechenden Zwillinge natürlich eine Hauptrolle spielen. Als Geiger ist er doch schließlich reichlich unbedeutend. Er besitzt anerkanntermaßen eine ungemein leichte Technik und auch einen weichen Ton, aber seine Technik ist gänzlich witzlos und sein Vortrag schülerhaft. Man hört, daß er nicht notwendigerweise etwas gerade so spielen muß, eben weil sein Gefühlsleben das erfordert, sondern er könnte eine Phrase auch gerade so gut anders spielen. Das ist doch kein Künstler, der die Musik immer wieder neu erlebt, sondern ein Handwerker oder ein Akrobat, der sich eine spezielle Fertigkeit angewöhnt hat. Man stelle sich das Sextett aus der „Lucia" für Violine allein in einem Konzertsaale vor! Das mußten wir über uns ergehen lassen. Hoffentlich erleben wir noch einmal die Zeit, wo die Kubeliks nur noch im Variété, aber nicht mehr in einem der Musik gewidmeten Raume auftreten dürfen. Als bedeutsam sind die Konzerte der englischen Pianistin Adela Verne zu nennen. Leider habe ich diese Künstlerin selbst nicht hören können, jedoch wird mir von einwandfreier Seite berichtet, daß Miß Verne eine große Zukunft vor sich hat, weil sie neben ausgezeichneter Technik eine ganz persönliche und durchaus musikalische Art des Vortrages hat. San Francisco rühmt sich, sie, wie auch vor ein paar Jahren die jetzt in New York Triumphe feiernde Tetrazzini entdeckt zu haben. Hugo Mansfeldt, ein seit Jahren hier ansässiger Klavierlehrer und früherer Lisztschüler, gab zwei Konzerte mit schönem musikalischen wie finanziellen Erfolge. Ferner hörten wir den auch in Deutschland bekannten, jetzt hier lebenden Pianisten Hermann Genss, der zwar eine tüchtige Technik besitzt, leider aber sehr schulmeisterhaft spielt. Eine jugendliche Klavierspielerin, Enid Brand, gab drei Konzerte, die zwar gute Anlage zeigten, aber auch bewiesen, daß sie noch sehr viel zu lernen hat. Sonstige lokale Konzerte sind nicht erwähnenswert.

Dr. A. Wilhelmj

STETTIN: Unsere Orchesterverhältnisse sind noch immer nicht geregelt. Faute de mieux müssen wir uns eben mit drei Symphoniekonzerten behelfen. Gestellt werden sie durch das Berliner Mozart-Orchester, dessen an sich noch nicht recht zugkräftige, aber doch von Fall zu Fall merklich wachsende Leistungen durch Dirigentennamen wie Carl Panzner, Richard Strauß und Siegfried Wagner die nötige Vergoldung erhalten. Unter Panzner gediehen in wundervoller Ausreifung Tschaikowsky's „Pathetische", sowie ein Paganini-Konzert, dessen Solo Kathleen Parlow mit rassigem Temperament und fein ziselierter Phrasierungskunst spielte. Die Straußsche Direktion sicherte sich indessen durch die glutvolle Lebendigkeit der von geheimnisvoll suggestiver Kraft geschaffenen Eindrücke ihre älteren Rechte. Auf dem Programm standen u. a. Beethovens „Vierte" und Liszts „Festklänge". — Während dem symphonischen Mangel früher eine kammermusikalische Überproduktion entsprach, herrschte hierin diesmal ein gesunder Eklektizismus. Die herrlichen Böhmen boten mit ihrem kernigen Dvořák-Spiel wirkliche Höhenkunst; nicht minder die durchaus ebenbürtigen Brüsseler mit dem liebenswürdigen a-moll Quartett von Glazounoff. Eine pikante Neuheit brachte das elegante Russische Trio mit den vierhändig gesetzten „Tanzrhythmen" von Paul Juon, für deren Wiedergabe Vera Maurina gemeinschaftlich mit dem Komponisten eintrat. — An buntem Solistenflor fehlte es daneben nicht. Ich nenne nur die Pianisten Lamond, Jonas, Schmidt-Badekow und Sandra Droucker, die Geiger Burmester und Flesch, die Sängerinnen Julia Culp, Ottilie Metzger-Froitzheim, Elena Gerhardt und Käthe Hauffe. Zahlreiche

analytische Vorträge trugen dem Zug der Zeit nach tiefergehender musikalischer Aufklärung Rechnung. Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Auch im Konzert etwas Stagnation. Pfitzner, der eigentliche Dirigent, reist; ihn vertritt Gorter wohl mit Hingabe, doch es fehlt dem ganzen Konzertaufbau die leitende Idee. Ein Liszt-Abend bewies, daß Liszt, trotz aller technischen Verdienste, als Erfinder nicht dauernd zu fesseln weiß. Dohnanyis treffliches Spiel rettete den Abend. Großzügig trug im fünften Abonnementskonzert Lamond Brahms' B-dur Konzert vor. Berlioz' Cellini-Ouvertüre ist auch mehr gemacht als empfunden; — welch Gegensatz dazu des göttlichen Mozart Jupitersymphonie, von Gorter mehr nach der Kraft- als der poetischen Seite interpretiert. Das sechste Konzert sollte ein „moderner Abend" sein, wozu Tschaikowsky's melodienreich-romantisches Violinkonzert nicht ganz paßt, von Petschnikoff technisch hervorragend, nur etwas weich und unstet im Rhythmus vorgetragen. Recht „modern" war dagegen das „symphonische Drama" Hero und Leander von Heger, unserm jüngsten Kapellmeister: ein gediegener, aussichtsvoller musikalischer Kern, vorläufig von Straußschem Orchesterkolorit und Massenaufgebot noch überwuchert. Reizvoll und pikant muteten zwei orientalische Tänze mit Geigensolo von Hermann Zilcher an, etwas plump jedoch Alexander Ritters schwergepanzertes Walzerstück „Olafs Hochzeitsreigen". In sieben Abonnementskonzerten erschienen sieben Solisten ausländischer Abkunft — Heil der deutschen Kunst und ihren Agenten! — Im Tonkünstlerverein ergötzte Neitzel durch eine allerdings nicht sehr in die Tiefe gehende „Konferenz" über den „Humor in der Musik", d. h. lediglich der Klaviermusik. — Als ganz Großer erwies sich Burmester, besonders in einer Beethovensonate. Als Deklamationsheros, in Hugo Wolfschen Liedern und Loeweschen Parlando-Balladen unvergleichlich, Ludwig Wüllner; von Brahms aber möge er die Hände lassen, zumal von den, noch dazu für tiefere Stimme gedachten, „Ernsten Gesängen", zu denen ihm Ton und Weihe fehlen. Dr. G. Altmann

STUTTGART: Im dritten, der deutschen Symphonie gewidmeten Abend dirigierte Alois Obrist als örtliche Neuheit: „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß und Liszts Faustsymphonie. Ohne sexuellen Hintergrund, mit wenigen Schönheiten und desto mehr Aufdringlichkeiten, fand das neue, schon veraltete Werk von Strauß trotz einer tadellosen, vom Dirigenten mit ungeteilter Begeisterung einstudierten Wiedergabe nur mäßigen Erfolg; wir sind nun einmal nicht oberflächlich, großstädtisch genug, um uns von der Mode kitzeln zu lassen. Die Hetze der Straußpresse imponiert uns nicht; auch nicht, wenn sich zur Tinte Boykott und Revolver gesellen. — Im vierten Solistenabend hörten wir das Klavierkonzert in C-dur von Ferruccio Busoni, dem Komponisten selbst; wenn man viel Geld hat, kann man alles drucken lassen. Lieber hätten wir von Busoni's Spiel „auch etwas gehabt". Ein Genuß an jenem Abend war der Gesang von Margarete Preuse-Matzenauer (München), die Lieder und eine „Rienzi"-Arie von Wagner sang. Am 13. Februar brachte Obrist den Huldigungsmarsch von Richard Wagner in ursprünglicher Besetzung für großes Harmonieorchester (es waren 60 Bläser); die Ouvertüre des 1902—1912 entbehrten und zu entbehrenden „Holländer"; dann „Parsifal"-Vorspiel und das „Liebesmahl der Apostel", leider nicht ganz einwandfrei unter Förstlers Leitung vom „Liederkranz" gesungen. — Eine besondere Grieg-Feier, an der Björnsons Sohn die Ansprache hielt und deklamierte und Elisa Wiborg in norwegischer Sprache sang, wurde von Erich Band verständnisvoll geleitet. — In schöner Erinnerung ist mir der Beethovenabend des Waghalter-Quartettes, weil man ausnahmsweise einmal wieder eines der letzten Quartette Beethovens hören konnte (cis-moll). — Von Solisten besuchten uns Wüllner und Burmester; auch traten einheimische hervor: die Pianistin Frl. Pott und die Herren Feuerlein (Baß) und Dunn (Klavier). Dr. Karl Grunsky

WIEN: Eine Reihe von Liederabenden. Nicht zu besprechende, weil ihre Veranstalter längst gewertet sind, und weil diese Wertung unvariabel geblieben ist: bei Sistermans, Messchaert, Agnes Bricht-Pyllemann, Marie und Berta Katzmayr. An anderen, wie an dem kühl-eleganten der Gräfin Skarbek, mit höflicher Verbeugung vorüberzugehen. Nur bei dreien zu verweilen. Bei Else Schünemann, die so singt, wie Carrière malt: alles gleichsam hinter Nebeln und Schleiern; aber in diesem Verhaltenen und Verhüllten mehr schmerzliche Leidenschaft als bei den meisten „Loslegenden". Bei Paul Schmedes, der — durch eine Atemkunst ohnegleichen unterstützt — seine Melancholie und verträumte Schmerzlichkeit am überzeugendsten zur Geltung bringt. Und bei Helene Staegemann; aber nicht ihrer oft eingeschätzten Kunst halber, sondern wegen der von ihr interpretierten und vom Komponisten mit unvergleichlicher Stimmungskraft begleiteten subtilen Gesänge von Hans Pfitzner — am schönsten die wie aus Mondlichtstrahlen und Schmetterlingsstaub gefügten „Lockung", „Fischerkinder", „Ist der Himmel", das keuschsinnliche „Venus Mater", weniger die zierlich barocken „Bienen" und „Einst" — und wegen der beschämenden Tatsache, daß Wien diesmal Köln kaum nachstand und nur ein paar Bänke voll Hörer zu der Lyrik eines der reinsten und redlichsten Talente von heute entsandt hat. — Weingartner hat in dem ersten von ihm — unter Jubel und Beifall — dirigierten Philharmonischen Konzert die Variationen über ein lustiges Thema Hillers von Max Reger (op. 100) vorgeführt. Sicherlich die reifste Schöpfung des Vielumstrittenen; ernst, meisterlich gefügt, mannigfaltig in ihrer — in einzelnen Stücken sogar zu warmer Größe anschwellenden — Erfindung und durch eine glanzvolle Doppelfuge gekrönt. Und doch: niemals unmittelbar, niemals wirklich notwendig wirkend, und vor allem: niemals das Thema derart wandelnd und alles aus ihm ausschöpfend, so daß man am Schlusse in einem anderen Verhältnis zu diesem Thema steht als zu Anfang. Das Thematische bleibt eigentlich unverändert; nur daß sich eine — freilich voll Reichtum wechselnde — Ornamentik herumschlingt, oft

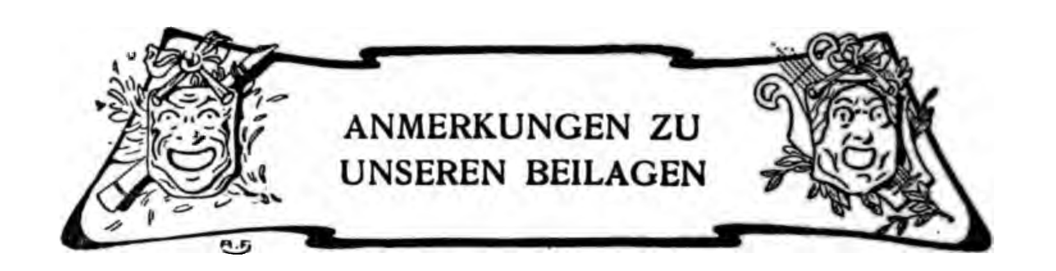
außerordentlich schön in ihrer wirklich erfinderischen Kontrapunktik und der rhythmischen Vielfalt, oft bis zur Überladung erdrückend. Und im ganzen keine wirkliche Steigerung, kein zwingender Aufbau: es könnten ebenso gut noch zwölf Variationen folgen oder eingeschaltet werden in diesem Nebeneinander voll Einzelschönheiten und ohne große Linie. Trotzdem: Regers freudenspendendstes Werk, weit weniger herb und gequält in der Harmonik, herzlicher in der Wärme melodischer Eingebung als sonst — aber auch ebenso „absolut" musikalisch als sonst; will sagen: ebenso wenig ursprünglich menschlicher Ausdruck seelischer Erlebnisse; lauter „tönende Form". Ehrerbietung weckend, aber keine Liebe. Wenigstens subjektiv für mich und wenigstens vorläufig. Ein Eingeständnis, mit dem aufrichtigen Wunsch verbunden, daß ich irre und zum Bekennenmüssen dieses Irrens durch ein neues Werk des Meisters gezwungen werden mag. — Georg Szell ist schon zehn Jahre alt und komponiert noch. Man muß schon so sagen: denn die Frühreife, die sich jetzt oft gerade auf dem Gebiete der Musik bei halbwüchsigen Kindern ausspricht — ich denke auch an den erstaunlichen Fall Ernst von Lengyel, dessen Spiel oft etwas so unheimlich Zwingendes hat, wie es nur wenige reife Künstler vermögen — ist etwas so Beunruhigendes und rückt derart in immer größere Jugend hinab, daß man es sich kaum vorzustellen vermag, wie solch künstlerischer Verbrennungsprozeß andauern soll, ohne sich frühzeitig zu erschöpfen. Der junge Szell freilich scheint so durchaus gesund in seiner ganzen Beanlagung und ist von Richard Robert mit so sicherer Hand geführt worden, daß es einem nur dann um ihn bange werden könnte, wenn seine Begabung durch allzu häufige Berührung mit der Öffentlichkeit befleckt und ermüdet würde. Wie groß diese Begabung ist, läßt sich heute kaum sagen: sicher ist, daß ein Knabe, der ein so rundes Stück zu bauen weiß, wie diese „Ouvertüre", und es mit solcher Durchsichtigkeit instrumentiert, vorläufig Rätsel aufgibt, die mit kritisch-ästhetischen Schlagworten nicht zu erschöpfen sind. Daß in anderen Stücken — einer Klaviersuite und einem Rondo für Klavier und Orchester — viel Kindliches mit unterläuft, tut geradezu wohl —, schon deshalb, weil es auf Stetigkeit der Entwicklung schließen läßt; ebenso, daß der thematische Einfall an sich noch unpersönlich ist; weniger vielleicht die glatte Rundung der Form: etwas Stammelndes, Wirres, nach Eigenem Suchendes würde stärkere Ursprünglichkeit beweisen. Im ganzen aber ein Phänomen an Gehör, klanglicher Kombination und keckem formalen Geschick. Und aller Wahrscheinlichkeit nach eines, das nur zu echter Bedeutung oder zu völligem Versagen gelangen kann. — John H. Powell hat durch sein intensiv gefühltes, jeden Moment leidenschaftlich miterlebendes und tumultuös nachschaffendes Spiel sehr stark gewirkt. Ein Musiker, um den alles versinkt, wenn er am Klavier sitzt, und der — wenn auch Technisches manchmal versagt — durch den entrückten Ernst und die ekstatische Energie seines Wesens andauernd fesselt. — Von einigen Sängern zum Schluß: dem angenehm einfachen, warm bewegten und beherzten, nur durch manche mimische Äußerlichkeiten geschädigten Tenor Paul Reimers, dem im Balladenvortrag durch Wucht und eindringliche Empfindung musterhaften Alexander Heinemann und der vornehmen Altistin Ilona Durigo, bei der sich herzliches Gefühl mit einem Stil von außerordentlicher Noblesse und bester Kultur vereinigt.

Richard Specht

WIESBADEN: Im dritten Konzert der Hofkapelle gab es als Neuestes: Regers „Variationen und Fuge" op. 100. Die beifällige Aufnahme galt in erster Reihe zweifellos der glänzenden Ausführung unter Mannstädts Direktion. Das Interesse an dem Werke selbst — anfänglich sehr angeregt — erlahmte im weiteren Verlauf mehr und mehr. An Bewunderung für die phantasievolle, kontrapunktische Gestaltungskraft des Komponisten fehlte es nirgends. — Eine ähnliche Erscheinung, — daß das Interesse des Hörers nicht bis zum Schluß Stand zu halten vermochte, — erlebte man bei Hermann Bischoffs neuer E-dur Symphonie, die Afferni im Kurhaus vorführte. Der Komponist, von Straußschen Einflüssen nicht frei, sein Vorbild aber an starker melodischer Erfindung übertreffend, imponierte geradezu durch das kraftsprühende erste Allegro seiner Symphonie; erfreute auch durch das empfindungsreiche Adagio; rief im Scherzo mehr nur äußerliche Anteilnahme wach; und langweilte im Finale — trotz herrlicher moderner Orchestereffekte. Ein dritter Komponist hatte uns zwar Vieles, aber wenig Neues zu sagen: Siegfried Wagner, der in einem Kurhauskonzert verschiedene Fragmente aus seinen Opern zu Gehör brachte. Angenehm berührte, auch in Werken von Liszt und Richard Wagner, seine Direktions-Begabung, der nur etwas mehr Temperament zu wünschen wäre. — Von den unzähligen Solisten, die sich auch hier hören ließen, machte am meisten Aufsehen: Germaine Arnaud aus Paris, „I. Prix du Conservatoire", eine kaum 17jährige Pianistin von einer Feinheit des musikalischen Gefühls, einer Grazie der virtuosen Technik, einer Kraft, Sicherheit und Ausdauer, die jeder Beschreibung spotten.

Prof. Otto Dorn





Der einheitlichen Gestaltung unseres heutigen Bilderteils halber bringen wir als Ergänzung zu den in diesem Heft zum erstenmal veröffentlichten Briefen Richard Wagners an seine erste Frau ausschließlich auf den Bayreuther Meister und seine engste Familie bezügliche Bilder, die wir teilweise den bei Alexander Duncker erschienenen, von C. Fr. Glasenapp herausgegebenen „Familienbriefen" entnehmen. Den Beginn macht ein Porträt des Meisters nach einer im Jahre 1842 in Paris gefertigten lebensvollen Zeichnung von Ernst Benedikt Kietz, der wir ein Bild Minna Wagners aus ihren letzten Lebensjahren folgen lassen. Daran schließen sich die Porträts von Wagners Schwestern Luise, Clara, Ottilie und seiner Stiefschwester Cäcilie. Ein Bild seiner Schwester Rosalie findet sich im 5. Wagner-Heft der „Musik" (Jahrg. IV, Heft 10). Luise Wagner, geb. 14. Dezember 1805, als Schauspielerin zuletzt am Leipziger Stadttheater, vermählte sich 1828 mit dem dortigen Buchhändler Friedrich Brockhaus, überlebte ihren Ende 1865 verstorbenen Gatten um fünf Jahre und starb Anfang Januar 1871. Clara Wagner, geb. 29. November 1807, war künstlerisch die begabteste unter den Schwestern, aber in ihrem bürgerlichen Leben die am wenigsten begünstigte. Schon in ihrem 17. Lebensjahre mit Auszeichnung als Sängerin aufgetreten, büßte sie früh den Klang ihrer Stimme ein und war nur an kleineren Bühnen tätig. In Augsburg reichte sie dem im gleichen Engagement befindlichen Sänger Heinrich Wolfram die Hand und folgte ihm später in das Privatleben, als er sich in Chemnitz als Kaufmann niederließ. Ottilie Wagner, geb. 14. März 1811, lebte eine Zeitlang in dem Hause ihrer verheirateten Schwester Luise und vermählte sich 1836 mit Professor Hermann Brockhaus, dem gelehrten Sanskritisten und wahrhaft gebildeten Manne, der unter all seinen Schwägern dem Meister wohl am nächsten gestanden hat und dessen plötzlicher Tod (1877) ihm sehr nahe ging. Den Schluß bildet ein Porträt von Cäcilie Geyer, Wagners Stiefschwester, geb. 26. Februar 1815, vermählt 1840 mit dem Buchhändler Eduard Avenarius, damals Chef der kleinen Brockhausschen Kommandite in Paris. Durch den gemeinsamen Pariser Aufenthalt mit seinen Leiden und Freuden, Nöten und Entbehrungen traten sich die früh miteinander verbundenen Geschwister besonders nahe.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



RICHARD WAGNER
nach einer Zeichnung von Ernst Benedikt Kietz, Paris 1842





MINNA WAGNER
geb. Planer
(Aus ihren letzten Lebensjahren)



VII. 12



LUISE BROCKHAUS
geb. Wagner





CLARA WOLFRAM
geb. Wagner





OTTILIE BROCKHAUS
geb. Wagner



VII. 12



CÄCILIE AVENARIUS
geb. Geyer






DIE
MUSIK
F.
A.
7. JAHR HEFT 12

NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Izeil", eine romantische Oper aus dem indischen Sagengebiet, betitelt sich das neueste Bühnenwerk des Tondichters, an dem er zurzeit arbeitet.

V. Neuville: „Madeleine", in drei Akten und vier Bildern, Text von Louis Payen, ging am Großen Theater in Lyon zum erstenmal in Szene.

Über Aufführungen neuer italienischer Opern verdanken wir unserem geschätzten Mitarbeiter Dr. Paul Marsop folgende Notizen:

„Terra promessa". („Teatro Ponchielli" von Cremona.) Drei Akte. Libretto von Carlo Zangarini, Musik von Pedrollo. Guter Erfolg der zwei ersten Aufzüge, Nachlassen des Beifalls im Laufe des dritten. Das Werk schließt mit einem „Chor der Arbeiter", in dem die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, bei fortschreitender sozialer Entwickelung, zum Ausdruck gelang'.

„Jeba". Text und Musik von Socas, fiel im Mailänder „Teatro dal Verme" durch.

„I Goliardi". Oper in drei Akten, Musik und Text von Zagari, fand in Mantua („Teatro sociale") sehr freundliche Aufnahme. Die Handlung spielt zu Heidelberg, anno 13'0.

„Eidelberga mia" (Alt-Heidelberg), vieraktige Oper, nach dem Schauspiel (??) Meyer-Försters von Colautti, komponiert von Ubaldo Pacchierotti, hatte im „Politeama Genovese" von Genua viel Beifall. Man erwartet, daß das — stark sentimentale — Opus die „Runde über die Bühnen" machen werde, zum mindesten in Italien.

„Principessa". drei Akte von M. A. Cantone und H. P. de Angelis, Musik von Gaetano Capozzi, wurde in Ferrara freundlich begrüßt. Die Handlung schildert das Liebes- und Ehe-Abenteuer der Prinzessin Chimay und des Zigeuner-Violinisten Rigo!

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Im Königlichen Opernhaus wird das Ballet „Sardanapal" von Taglioni neu einstudiert. Das Stück wird auf Grund der neuesten assyriologischen Forschungen umgearbeitet. Für die Fülle der bei den einzelnen Bildern in Betracht kommenden archäologischen Einzelheiten, Kostüme. Waffen, Opferzeremonien und Ähnliches wird die Generalintendantur der Königlichen Theater von dem Direktor der vorderasiatischen Abteilung der Königlichen Museen, Geheimrat Delitzsch, unterstützt.

Bologna: Im „Teatro Duse" findet demnächst die Erstaufführung der „Debora" statt, einer fast vollendeten Oper mit religiösem Untergrund des Priesters Don Giocondo Fino, der schon mit seinem geistlichen Drama „Il Battista" in Turin und Amsterdam Erfolg hatte.

Braunschweig: Die zuletzt erworbenen Neuheiten für die nächste Zeit sind: „Die Strandhexe" von Zerlett, „Mara" von Hummel und „Das süße Gift" von Gorter.

Köln: Für die diesjährigen Festspiele im Opernhaus wird das folgende Programm bekanntgegeben: am 11. Juni „Tristan und

Isolde", am 14. „Figaros Hochzeit", am 18. „Die Meistersinger", am 21. „Le chemineau" von Xavier Leroux, am 23. „Pelléas et Mélisande" von Debussy, am 28. „Falstaff" von Verdi. Für die beiden französischen Opern ist das Ensemble des Théâtre de la Monnaie in Brüssel verpflichtet worden. Dirigenten: Otto Lohse und Fritz Steinbach.

Paris: Die Große Oper bereitet die Aufführung von Gounod's vieraktiger großer Oper „Die Königin von Saba" vor.

KONZERTE

Bielefeld: Zeitgenössischer Kompositionsabend. Der Leiter des städtischen Orchesters, Kapellmeister Max Cahnbley, veranstaltete, so wird uns geschrieben, am 26. Februar in Verbindung mit der Verlagsfirma D. Rahter, Leipzig, ein Novitätenkonzert, bei dem Kompositionen von Kaun, v. Moellendorff, Strauß, Rabl, Wolf-Ferrari und Tschaikowsky zur Aufführung kamen. Wenn man nach einmaligem Hören auch vorsichtig mit dem Urteil sein soll, so kann man doch schon jetzt unbedenklich sagen, daß Kauns auf amerikanischem Boden gewachsene symphonische Dichtungen Minnehaha und Hiawatha den glänzendsten Schöpfungen ähnlicher Art ebenbürtig an die Seite gestellt zu werden verdienen. Das Orchester, unter Cahnbleys anfeuernder Leitung, spielte brillant. Auch die Lieder Kauns sind dem Gehaltvollsten auf diesem Gebiete beizuzählen. Die Lieder von Moellendorff und Rabl bilden gleichfalls eine wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur und werden bei öfterem Vorführen sich immer nachhaltiger einbürgern. Ein sehr charakteristisches, musiktechnisch wie gedanklich gleich bedeutendes Werk ist Moellendorffs „Im Nachtzug" für Bariton, Männerchor und Orchester. Der im „Nachtzug", unter der ausgezeichneten Leitung Prof. Lampings mitwirkende Gesangverein „Arion" leistete ganz Vorzügliches. Wolf-Ferrari's „Engelreigen" für Streichorchester, Harfe, Klavier und Pauken, ist gleichfalls ein eigenartiges Werk, das vornehmlich durch die Wechselwirkung zwischen Klavier und Harfe und durch die originellen sieben Pauken interessiert. Die letzte Nummer des Programms vermittelte uns die betreffs Eigentümlichkeit der Melodiebildung und Harmonisation den echten Tchaikowsky verratende Suite aus „Dornröschen".

Bückeburg: In ihren acht Symphoniekonzerten (Dirigent: Prof. Richard Sahla) brachte die Hofkapelle von größeren Werken u. a. zur Aufführung: Grieg (Acht Stücke aus „Peer Gynt"), Mozart (Es-dur), Brahms (Dritte), Debussy (L'après-midi d'un faune), Charpentier (Impressions d'Italie), Juon (Symphonie A-dur), Lalo (Symphonie espagnole), Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre, Ouvertüren: Rule Britannia und Christoph Columbus), Beethoven (Pastorale), Cherubini (Anacreon-Ouvertüre), Sibelius (Dritte Symphonie), Haydn (G-dur No. 6), Gluck (Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis"), Weber (Symphonie No. 1 C-dur), Saint-Saëns (Phaëton), Bizet (L'Ar-

lésienne No. 1). Solisten: Hermann Brune, Emil Evers, Heinrich Vitzthum, Elsa Schjelderup, Hans Blume, Therese Pott, Käthe Herrlich, Josef Preß, Rudolf Zwintscher, Amalie Waibel. Ferner kamen in dem Konzert zum sechsten Niedersachsentag u. a zum Vortrag: Spohr (Symphonie Nr. 3 c-moll), Fr. v. Holstein (Ouvertüre „Frau Aventiure"). — Die drei Kammermusikabende brachten Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und das Trio op. 77b von Reger.

Darmstadt: Der erste Abend des vom 25. bis 27. Mai stattfindenden Deutschen Kammermusikfestes ist Beethoven gewidmet. Der zweite Abend bringt das Klaviersextett von Weingartner, Vokalquartette von Brahms und Arnold Mendelssohn, das Streichquartett von Pfitzner und die Serenade von Sekles. Der dritte Abend bringt Uraufführungen: ein Streichquartett von Reger, eine Phantasie von Ludwig Heß, ein Klaviertrio von Volkmar Andreae, ferner Lieder.

Frankfurt a. M.: Das sechste Sonntagskonzert des Museums wurde von Paul Scheinpflug aus Bremen dirigiert. Das Programm enthielt u. a. Beethovens „Siebente", Strauß' „Don Juan" und die Cellini-Ouvertüre von Berlioz.

Minden i. W.: Die Programme der drei Konzerte der Bückeburger Hofkapelle (Leitung: Prof. Richard Sahla) boten u. a.: Brahms (Dritte), Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre, Christoph Columbus-Ouvertüre, Lohengrin-Vorspiel), Charpentier (Impressions d'Italie), Beethoven (Egmont-Ouvertüre, Pastorale), Sibelius (Symphonie No. 3), Liszt (Tasso), Bizet (L'Arlésienne No. 1), Cherubini (Anacreon-Ouvertüre).

TAGESCHRONIK

Neue Opernhäuser in Berlin. In der Budgetkommission des preußischen Abgeordnetenhauses am 3. März teilte der Finanzminister mit, daß der Plan bestehe, im Tiergarten, auf dem Platze des Krollschen Etablissements, das neue Königliche Opernhaus zu erbauen. Das alte Opernhaus soll erhalten bleiben und für Konzerte, internationale Kongresse und dgl. verwendet werden. — Ferner beabsichtigt, dem Vernehmen nach, Direktor Gregor, der Leiter der Berliner Komischen Oper, in Berlin eine große Oper zu gründen. Die Verhandlungen mit einem sehr kapitalkräftigen Konsortium behufs Errichtung einer neuen großen Oper, und zwar auf dem Pariser Platz, hinter dem Brandenburgertor, sollen so gut wie beendet sein. Das Kunstinstitut soll im Jahre 1913, in dem die Wagnerschen Musikdramen tantiemefrei werden, eröffnet werden und außer Wagnerschen Werken auch die großen Opern der internationalen Opernliteratur zur Aufführung bringen. Zugleich mit diesem neuen Operninstitut beabsichtigt Direktor Gregor die Komische Oper, die er jetzt leitet, fortzuführen.

Der Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine veranstaltet vom 1.—15. Juni 1909 seine zweite Musik-Fachausstellung in den Gesamträumen des Krystall-Palastes zu Leipzig. Mit den umfangreichen Vorarbeiten ist bereits begonnen.

Wie uns der Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins mitteilt, wurde als erstes Werk der in zwangloser Folge erscheinenden Publikationen solcher Kompositionen schweizerischer Tonsetzer, für die ihre Autoren trotz gediegener Arbeit keinen Verleger finden können, weil die Herstellungskosten bei umfangreicheren Werken oft durch den Absatz nicht gedeckt werden, die Heroische Symphonie von Hans Huber gewählt. Der Preis für die Partitur beträgt 30 Mk. (Subskriptionspreis 20 Mk.). Bestellungen nimmt die Firma Hug & Co. in Zürich entgegen.

Zur Pflege guter Musik, besonders in den weniger bemittelten Volksschichten, hat der Nürnberger Magistrat dem Kapellmeister Wilhelm Bruch (Philharmonisches Orchester) auch für diesen Sommer 3000 Mk. bewilligt zu 15 Freikonzerten in den beiden städtischen Parks.

Der Kaiser von Österreich übernahm das Protektorat über die aus Anlaß des 100. Todestages Haydns (Mai 1909) in Vorbereitung befindliche große Feier.

Henri Marteau beabsichtigt, gemeinsam mit Hugo Becker ein Streichquartett zu begründen, das seinen Sitz in Berlin haben und den Namen Marteau-Becker-Quartett führen wird.

Hofrat Benno Koebke in Berlin wurde zum artistischen Leiter des Berner Stadttheaters gewählt.

Alfred Sittard, Organist der Kreuzkirche zu Dresden, wirkte in zwei Konzerten anläßlich der Einweihung des großen, über 3000 Personen fassenden Konzertsaales in Barcelona mit dem Erfolge, daß er sofort zu drei weiteren Konzerten im März aufgefordert wurde. Während bisher in Spanien nur französische Organisten bekannt waren, haben nunmehr auch deutsche Orgelmusik und deutsches Orgelspiel dort festen Boden gewonnen, zugleich mit deutscher Orgelbaukunst. Die 60 klingende Stimmen enthaltende Orgel stammt von der Firma Walcker & Cie. (Ludwigsburg) und bewährte sich ausgezeichnet.

Georg Wörl, erster Violoncellist und Solist der Fürstlichen Hofkapelle zu Sondershausen und Lehrer am Fürstlichen Konservatorium daselbst, wurde vom Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen zum Kammervirtuosen ernannt.

Helene Staegemann ist vom König von Sachs n zur Königlich Sächsischen Kammersängerin ernannt worden.

Der Großherzog von Hessen hat Wilhelm Backhaus das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens Philipps des Großmütigen verliehen.

Voranzeige. Wir möchten schon heute bekanntgeben, daß demnächst in der „Musik" ein Aufsatz von Prof. Zimmermann in Lübeck erscheinen wird, der die Beziehungen zwischen Wagners Künstlerleben und den Gestalten in seinem „Parsifal" zum Gegenstand hat.

TOTENSCHAU

In London † im Alter von 49 Jahren der Kapellmeister und Operettenkomponist Walter Slaughter.

Im Alter von 53 Jahren † in Paris der Musikverleger P. Lamm.

Am 19. Februar † in Berlin, 48 Jahre alt, der Gesanglehrer und Komponist Moriz Schirmann. Er war Russe von Geburt und früher längere Zeit in Wien ansässig. Eine einaktige Oper von ihm, „Die Nixe", gelangte seinerzeit bei Kroll zur Aufführung.

Ende Februar † in Paris, 86 Jahre alt, der ehemalige namhafte Sänger und Gesanglehrer Salvatore Marchesi, Gatte von Mathilde Marchesi-Graumann, mit seinem richtigen Namen Salvatore Cavaliere de Castrone, Marchese della Rajate. Er studierte zuerst Jura, bildete sich dann aber bei Raimondi, Lamperti und Garcia zum Sänger aus. Neben Vokalisen und einer Gesangsschule veröffentlichte Marchesi auch Lieder und übersetzte unter anderen den „Holländer", „Lohengrin" und „Tannhäuser" ins Italienische.

Am 28. Februar † in Wien nach längerem Leiden die berühmte Sängerin Pauline Lucca im Alter von 67 Jahren. Wie werden im zweiten April-Heft in Wort und Bild auf die Verstorbene zurückkommen.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG

Von dem jungen Komponisten Paul Scheinpflug gelangte kürzlich in Bremen in einer Kammermusik-Soiree der Herren Konzertmeister H. Kolkmeyer und Prof. D. Bromberger eine Sonate für Klavier und Violine (op. 13) zur Uraufführung. Das Werk, das eine glänzende Aufnahme fand, erscheint demnächst in Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Der junge Münchener Musikverlag Dr. Heinrich Lewy erhielt auf der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung für hervorragende Leistungen auf dem Gebiete des Musikverlags die höchste Auszeichnung, das Ehrenkreuz und die große goldene Medaille.

Nach dem berühmten Roman von Sienkiewicz „Quo vadis", der, in mehr als dreißig Sprachen übersetzt, als ein Meisterwerk zu den gelesensten Büchern des letzten Jahrzehntes zählt, hat Felix Nowowiejski-Berlin, der wohl mit den meisten Musikprämien der Jetztzeit gekrönte Komponist (er erhielt u. a. zweimal den großen Meyerbeer-Staatspreis à 4500 Mk., ferner den Beethoven-, Paderewski-, Londoner und Chicagoer Preis), ein gleichnamiges Musikdrama „Quo vadis" für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel komponiert, das in Außig erstmals mit großem Erfolge aufgeführt wurde. Das hochinteressante Werk hat in der bekannten Firma Aloys Maier, Hof-Musikalienhandlung in Fulda, einen rührigen Verleger gefunden. Der Klavierauszug erscheint in fünf Sprachen. Aufführungen sind bereits vorgesehen in Berlin, Wien, Lemberg, Warschau, Prag, Danzig, Königsberg, Bonn, Posen, Salzburg, Krakau, Köln, Aachen, Dresden, London, Rom, Chicago.

KONZERTE

Modern's Konservatorium, Berlin W, Spichernstraße 14. Direktor: Max Modern. Matinee: Sonntag, den 1. März 1908, im Saal des Motivhauses.

Vor einer geladenen Zuhörerschaft führte die Direktion zum erstenmal Schüler der Ober- und Ausbildungsklassen an die Öffentlichkeit und konnte mit der Aufnahme der einzelnen Darbietungen, die zumeist Streichmusik enthielten, wohl zufrieden sein. Wurde auch die Akustik durch den Bühnenraum beeinträchtigt, so machte sich nach Überwindung einer ersten Befangenheit bald ein freierer Ton der Instrumente geltend, der zur Wirkung der einzelnen Leistungen wesentlich beitrug. Gesanglich stellte Marianne Wolff eine Schülerin Leopoldine Gaertner heraus, die Zeugnis ablegte von eigener Begabung und einer künstlerisch bemerkenswerten Erziehung. Humperdincks „Wiegenlied“ kam durch einen angenehmen Sopran und guten Vortrag zart und sinnig zur Geltung, und Meyer-Hellmunds „Wenn der Vogel naschen will“, sehr schalkhaft, poetisch und fein pointiert, stellte beiden Damen das beste Zeugnis aus, welches auch Mathilde Heinemann, namentlich in Brahms' „Schwesterlein“, zukam. Die Klavier- und Violinvorträge verdienen Anerkennung durch ihre Sicherheit, Reinheit und Beherrschung technischer Schwierigkeiten; es ist teilweise sogar vielversprechendes Material vorhanden. Ein noch sehr jugendliches Frl. Käthe Pirschel, aus der Schule Moderns, holte sich mit Bériot's Violinkonzert No. 9, in straffer Rhythmik, musikalisch gesund aufgefaßt, reintönig und energisch virtuos heruntergespielt, reichen Beifall. Ein feinfühliger, begabter Begleiter war der Schotte André Torchiana, der dem großen Programm mit zum besten Gelingen verhalf. —

Mathilde Marchesi, die jetzt 82jährige Gesangsmeisterin aus Paris, welche kürzlich ihren Gatten, Salvatore Castrone Marquis de la Rayata, gleichfalls einen früheren Sänger, im 86. Lebensjahr verlor, weilte vor wenigen Tagen in Berlin, nachdem sie hier seit 1856 nicht gewesen. Ihrer greisen Lehrerin zu Ehren gab Etelka Gerster am 2. März einen musikalischen Nachmittag unter Mitwirkung der Damen de Ahna, Culp, Goette, Leßmann, Moran, Rentsch u. a. m. begleitet von Bake und Vollerthun. Außer Schubert, Brahms, Leßmann und Strauß'schen Liedern wurde die Lucia und Traviata-Arie („'s ist seltsam“) gesungen.

